



الأدب والحرية

(الجزء الثاني)

استبداد الثقافة

تمثيل التابع

نعمة الرقابة

محاكمة مدام بوقاري

الكتابة والحنين

مع فيليب هامون

المسرح بين العرب وإسرائيل

تقنية الكولاج الروائي

أولاد حارتنا

دراسات

أفاق

نقدية

حوار

ونصوص

متابعات

مناقشات

المجلد

الحادي عشر

العدد الثاني

صيف ١٩٩٢

فصول

مجلة النقد الأدبي

● المجلد

الحادي عشر

● العدد الثاني

● صيف ١٩٩٢

كتابخانه و مركز
نياد و ايرتق المفاصل



مرکز تحقیقات کتب و اسناد

الأدب والحريّة

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الإدارة: سمير سرحان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

التحرير: حازم شحاته

حسين حمودة

محمد بلوى

وليد منير

مكتبات: أمال صلاح

على عفيفي

فصول
مجلة النقد الأدبي

مركز تحقيق كويت علوم إرسدى

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت دينار وربع - السعودية ٢٠ ريال - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٦٠ درهم - سلطنة عمان ٢٠٠ بيزة - ١
العراق دينار ونصف - لبنان ٢٠٠٠ ليرة - البحرين ٢٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ٧٥ ريال - الأردن
١٥٠٠ فلس - قطر ٢٠ ريال - غزة ٢٠٠ سنت - تونس ٤٠٠٠ مليم - الإمارات ٢٠ درهم - السودان ٥٠
جنيها - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا دينار وربع .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشا + مصاريف البريد ١٠٠ قرش . ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية
حكومية .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات ، مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد
العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٥ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة « فصول » الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م .

تليفون المجلة : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٢٦ - فاكس : ٧٥٤٢١٣

● الإعلانات : يتلقى عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

الأدب والحرية

(الجزء الثاني)

● في هذا العدد :

٥	رئيس التحرير	● مفتاح
٧	على الراعي	- الناقد والمبدع
٩	فيصل دراج	- استبداد الثقافة وثقافة الاستبداد
٢٤	إدوارد سعيد	- تمثيل التابع
٤٣	ريشار جاكسون	- الترجمة والهيمنة الثقافية
٥٨	نادين جورديير	- حرية الكاتب
٦٤	أوكتابيو بات	- الديمقراطية : المطلق والتقصي
٧٣	ماري تيريز عبد المسيح	- الإبداع مقاومة
٨٩	يحيى عبد الله	- انتقالات والتواءات
١٠٠	صبري حافظ	- البنية النصية
١٢٢	عائدة أديب بامية	- رشيد ميموني ونعمة الرقابة
١٣١	ابتهال بونس	- محاكمة مدام بوفاري
١٣٩	حامد أبو أحمد	- الدكتور في سام ملكته
١٥٤	هناء عبد الفتاح	- المسرح والحرية في التجربة البولندية
١٧٠	مكارم الغمري	- الأدب الروسي ولغة إسوب
١٨٣	إبراهيم الدسوقي شتا	- الخروج على الدوائر المفروضة
١٩٦	يحيى الرخاوي	- مستويات توجه حركة الوجود

● المجلد

الحادي عشر

● العدد الثاني

● صيف ١٩٩٢

● آفاق نقدية :

٢٣٥	جواد بنيس	- الوصف واللغة الوصفية
٢٤١	محمد بدوي	- الكتابة والحنين
٢٦٤	إبراهيم عبد الله غلوم	- التوظيف الأسطوري

في تجربة القصة القصيرة بالإمارات

الأدب والحرية

(الجزء الثاني)

● حوار ونصوص :

- ٢٩٣ - مع فيليب هامون هدى وصفي
٣٠٠ - الأدب = حرية + قيد فيليب هامون

● متابعات :

- ٣٠٧ - عن القلق الصوفي المعاصر إدوارد الخراط
٣١٧ - قراءة في آية جيم قاطمة قنديل
٣٢٥ - المسرح بين العرب وإسرائيل هشام إبراهيم
٣٣٢ - تقنية الكولاج الروائي صلاح فضل

● مناقشات :

- ٣٤٣ - عن الرمز والمثال محمد قطب
٣٥١ - على هامش (أولاد حارتنا) عمر فتال
٣٥٥ - (أولاد حارتنا) ومشكلة سوء الفهم أحمد صبرة

● إصدارات عربية :

٣٦٢



مفتتح

لم يكن في تقديرنا ، عندما بدأنا التخطيط لعدد (الأدب والحرية) ، أن يتضاعف حجمه ، وأن تصل الدراسات والمقالات التي يمكن أن ترد إلينا إلى ما يجاوز الجزء الواحد . ولكن سرعان ما ثبت لنا أننا أخطأنا التقدير ، وأن الحديث عن « الحرية » - كالحديث عن علاقة الأدب بها - ينسرب في نسغ الثقافة العربية المعاصرة ، وينطوي على الكثير من معومها ومشكلاتها ، وينبئ عن الجوهر في تطلعاتها وأحلامها . ويقدر ما كانت سعادتنا غامرة بما تلقيناه من مقالات ودراسات ، جاوزت ما يمكن أن يحتمله جزء واحد ، كان علينا أن نراجع المخطط الذي بدأنا به ، فنجاوز الجزء الواحد إلى أجزاء ثلاثة .

هكذا صدر الجزء الأول يحمل أكثر من بعد لمقاربة الموضوع - المحور . ويأتي هذا الجزء الثاني ليصل بالأسئلة التي انطوى عليها سابقه إلى أفاق تضع الإبداع العربي ، في إطاره الثقافي الخاص ، ضمن شبكة واسعة من العلاقات التي تجاوز الثقافة العربية نفسها ، ولكن على النحو الذي يجعل من « استبداد الثقافة » الوجه الآخر من « تمثيل التابع » في المنظور الذي يكشف - في جانب - عن « الترجمة والهيمنة الثقافية » في علاقات « الثقافة » التي تصل العالم المتخلف بالعالم المتقدم ، والتي تصل - في جانب ثانٍ - الأدب العربي بغيره من أداب العالم التي تسعى إلى مواجهة مشكلة الحرية والصياغة الجديدة لاستلتها : تنظيراً وإبداعاً .

ولابد لنا ، ونحن نقدم لهذا العدد ، أن نذكر بالعرفان جميل صنع الذين احتفوا بصدور العدد السابق ، بالقول والكتابة ، في مختلف أقطار الوطن العربي ، وخارج حدوده . فقد كانوا ، جميعاً ، على ما عهدناهم عليه ، من تقدير للجهد الذي تم ، وحسن ظن بما يمكن أن يتم ، وليثقوا في أن كلماتهم ستظل دافعاً لنا على الوفاء بحسن ظنهم في جهدنا .

أما القراء الذين احتفوا بالعدد السابق احتفاءً فاق توقعاتنا ، فتخاطفوه فور صدوره ، وعبروا عن أرائهم بما أرسلوه من خطابات ، فلهم منا خالص الشكر وصديق الاعتذار : الشكر على حسن ظنهم بما نحاول إنجازه ، وعلى عونهم لنا بالنصح والمشورة والاقتراح ،

والاعتذار عن أن الكمية المطبوعة من العدد السابق لم تكافئ حماسهم للعدد نفسه الذي نقد بعد ساعات معدودة من طرحه في الأسواق وليسامحنا كل الأصدقاء القراء الذين أرسلوا إلينا ، عاتبين ، غاضبين ، سائلين عن نسخ من العدد ، من مختلف أقاليم مصر وأقطار الوطن العربي ، ونعدهم بإصدار طبعة جديدة من العدد السابق . ونرجو أن يكون في مضاعفة النسخ المطبوعة من هذا العدد ما يشفع لنا عند أصدقائنا القراء والكتاب ، هذه المرة .

ومن الضروري ، قبل أن نختم هذا المفتح ، أن نؤكد لكل الأصدقاء ، مرة أخرى ، أن هذه المجلة مفتوحة لكل الآراء والاتجاهات ، وأن إيمانها بالحرية يعادل إيمانها بالحوار . ولعلنا في حاجة إلى إعادة تأكيد أن ما ننشره لا يعبر عن رأينا بالضرورة ، وأن احترامنا لمن يخالفنا في الرأي هو جزء من احترامنا الفكر نفسه .

إننا نسعى إلى تأصيل « آداب الاختلاف » ، بواسطة « الحوار » الذي هو لغة الاكتفاء . ولذلك فإننا نفتح باب « المناقشات » على مصراعيه بوصفه مدخلاً من مداخل الحوار ، وننشر فيه لكل من يطرح وجهة نظر ، ويصوغ أسئلة ، دون تدخل أو مراجعة من التحرير .

وإن نؤمن أن « الحوار » ، وحده ، هو السبيل إلى تأسيس نقد أدبي حقيقي وثقافة عربية واعدة ، فإننا نؤكد أن لغة السباب والاتهام - شأنها شأن فعل المصادرة والقمع - تخنق كل أفق واعد للحوار ، وتقضي على كل إمكان خلاق لآداب الاختلاف .

لقد نقل أستاذنا على الراعي ، في مقاله الافتتاحي للعدد ، من أقوال أقرانه النقاد ، ما يؤكد المعاني التي ينطوي عليها مقاله ؛ ومنها ضرورة أن يكون النقد الأدبي « ريحا منعشة » وليس بحثاً عن الشجار ، أو دعوة إلى « هدر الطاقات » ، ومنها أن « الناقد الغبي » وحده هو الذي يعيش على جنث الأعمال ، وأن « الناقد الكامل » هو الذي ينظر إلى الأعمال في شمولها ، ولا يسعى إلى تصيد الهنات . ومثل هذه المعاني يفيد في زماننا ، ويؤكد ضرورة أن يتحول النقد إلى « إبداع » يسهم في إثراء العقل وإنعاش النفوس .

رئيس التحرير

الناقد والمبدع

على الراعى



يقول أناتول فرانس : « الناقد المجدد هو الذى يحكى عن مغامرات روحه مع روائع الأعمال » .

ويقول جورج سانتيانا : « النقد عمل قومى جاد . إنه يبدى لنا الجنس البشرى وهو ماضى فى فصل الجزء الخالد فى روح الإنسان من الجزء الذى يصيبه الفناء » .

ويقول امبرسون : « لا ينبغي أن يكون النقد باحثاً عن الشجار ، داعياً إلى هدر الطاقات . يمسك بالسكين ويتزعج الجذور . عليه أن يكون هادياً مُعلِّماً ، مُلهمًا . عليه أن يكون ربحاً منعشة وليس ربحاً باردة تجمد الأطراف » .

ويقول سانت بيغ : « الناقد هو وزير الجماهير . غير أنه لا ينتظر حتى يُمل عليه أحد رأياً . إنه يستبصر ما يجرى ويقرر كل صباح ما الذى يفكر فيه الناس . إن ساعته تسبق ساعات غيره بخمس دقائق » .

ويقول لورد تشستر فيلد : « لنترك الناقد الغنى يعيش على جثث الأعمال - أعطوني أنا ، روح العمل ورواءه » .

ويقول بوب : « الناقد الكامل يقرأ كل عمل بالروح نفسها التى كتب بها المبدع عمله .
عليه أن ينظر إلى العمل فى شموله ، ولا يسعى إلى أن يتصيد الهنات ، مادامت العاطفة
الحقة قد حفزت الكاتب والنشوة قد أوقدت عقله » .

ويقول أيضا : « فى كل عمل ، أنظر إلى ما يريد الكاتب أن يعبر عنه لا تطلب المزيد
فإن أحدا لا يبلغ بالتعبير شيئا لم يقصد الوصول إليه » .

أقوال انتقيتها لأنها تقول صراحة ما أقوله أنا نصريحا أو تلميحا فى نقدي للأعمال . نعم : ينبغي أن
يكون النقد مغامرة وسباحة وارتياذا لروائع الأعمال . ويتعين عليه أن يسعى إلى تمييز الباقي فى العمل
الفنى من العارض المسرع إلى الفناء . ومن واجبه أن يتجنب العداء للعمل الذى هو مقبل على فحوصه ،
وأن يعزف اللحن ذاته الذى عزف عليه الكاتب وهو يصوغ عمله . وعليه كذلك أن يغض الطرف عن
الهنات طالما أن العمل الفنى قد جاء نتيجة عاطفة حقة وفكر مشتمل .

عليه أن يحلل لنا العمل الفنى بلباقة ورفق ، فيظل العمل بعد النقد ، جسدا حيا ، ولا يموت على
مائدة التشريح فيصبح جثة هامدة .

على الناقد أن يجعل من نفسه ممثلا لمصالح الجماهير فى بلاط الفن . أن يصبح وزيرا مستنيرا ، حر
الفكر ، لا يمل عليه أحد رأيا ، ولا يقف هو عند حدود الواقع ، حيث إنه يسبق وعى الغير ، ويقع فى
المقدمة منهم . وعليه أن لا يطلب من المبدع شيئا لم يردده ، ولم يهدف إليه من عمله . عليه أن « يزوره »
العمل الفنى ، وقد فطن إلى القصد منه . فلا يقول : كان من الواجب أن يكتب المبدع شيئا آخر غير
ما كتب .

طيب . وما دور النظريات فى النقد ؟ علينا أن نترشد بها ، ولا ندعها تتركنا . علينا أن نحذر
من أن نحول كتاباتنا النقدية إلى تقارير جافة ، فما استحق نقد أن يكتب إذا ما أجهض روح العمل الفنى ،
أو أحاله هيكلًا عظميا ، أو امتص رحيقه الخلو وتركه جافا لا يروى . علينا أن نحذر أن يتحول الغموض
الطبيعى إلى إغماض متعمد . وعلينا - بصدد الغموض الطبيعى - أن نطلب إلى المبدع أن يطلق عليه
بعضاً من النور يعين على فهم هذا الغموض ، فنقرأ أرواحنا وأفهامنا حينئذ نبين أن الغموض له وظيفة
محددة تخدم العمل ، وليس حذلقه فكرية تزعم وجود عمق غير موجود ، وتغشى على خواء لا يمكن
إخفاؤه ، مهما أمعن الكاتب فى المحاولة .

استبداد الثقافة

ثقافة الاستبداد

فصل دراج

كما التراتبية بشكل عام ، تمثل جوهر السلطة وقوامها . يلتقى المثقف بالسلطة في علاقة مزدوجة ، علاقة خارجية تتجلى في الإدارة وإنتاج المعرفة ، وعلاقة داخلية تتمثل بالمرتبة وإعادة إنتاج المرتبة . تقيم السلطة الرعية باسم القانون ، ويقمع المثقف العوام باسم المعرفة ، مع فرق أساسى يلغى التناظر الوهمى بينهما ، فالمثقف لا يقمع العوام إلا اعتماداً على قوانين سلطوية تعرف النخبة وتحدد معنى العوام .

وقد تبدو تعابير العلم ، المعرفة ، العلوم والآداب . . . عاطفة بالتعظيم ومسيسة بالتبجيل . غير أن الإكبار في شكله يتلاشى في قراءة مزدوجة : قراءة أولى تتأمل العلاقة بين الثقافة والسلطة ، وقراءة ثانية تحاور فلسفة المثقف وتعاليم مهنته . فالعلاقة بين الثقافة والسلطة ، في معظم الأحيان ، إن لم يكن دائماً ، هى علاقة بين طرفين متجانسين .

المثقف : من الوظيفة إلى السلطة :

يقول مثل سائر : «من علمنى حرفاً كنت له عبداً» . يؤكد القول تقديس المعرفة وحاملها . ويسرر شكلاً فاضلاً من العبودية ، فالعبودية التى جوهرها فضيلة تكون نفيّاً للعبودية

في الحديث عن الإبداع والاستبداد ، يجرى الحديث عادة عن سلطة مستبدة تحدد أقاليم المسموح والممنوع ، فتكون السلطة تجسيدا لموقف يقاتل موقفاً مختلفاً ، ويستعمل في قتاله وسائل عدة ، بدءاً بمقصر الرقيب وصولاً إلى المقصلة . تنفى الدولة في هذه الممارسة مبدأ تساوى الحقوق بين المواطنين ، وتلغى مبدأ وحدة المجتمع . تضع مواطناً فوق آخر وتضع مواطناً في مواجهة آخر . وهى في هذه الممارسة تعيث بالمواطنين معاً ، لأن السلطة المستبدة تقرر ما يجب أن يقال وما يجب أن يفرض عليه الصمت والموات .

إن الحديث عن سلطة مستبدة تقيم الثقافة لا يمنع الحديث عن ثقافة مستبدة تساعف السلطة . فوظيفة المثقف تتحدد بعلاقته بجهاز الدولة أولاً ، حيث يمارس في هذا الجهاز دوراً إدارياً - معرفياً . يقوم بدور في إدارة وتوجيه أجهزة الدولة . ويقوم بإنتاج معرفى داخل أجهزة الدولة ، ويفضلها . ويكون المثقف ، في الحالين ، جزءاً من السلطة . مع ذلك ، فإن انتهاء المثقف إلى السلطة يعود إلى الطبيعة الداخلية للعمل الثقافى الذى يمنح المثقف مرتبة اجتماعية تضعه فوق من لا يعرف . تقيم المرتبة علاقة عضوية بين المثقف والسلطة ، لأن المرتبة ،

ونقيضاً لها . ينحدر القول من زمن قديم حاملاً هالة ومحاطاً بعبق . يحمل العارف من الصفات ما يميزه عمن يحتاج إلى معرفته ، واختلاف الصفات يستحضر العبودية ويبرزها . تساوى سطوة البدهة بين المعرفة والعارف ، فيغيب التاريخ ويصيح التجريد اللا محمد سيد المكان .

يتحدث أرسطو عن النقود فيقول : « إن الوظيفة الأصلية للنقود تسهيل عملية التبادل - البيع من أجل الشراء »^(١) . يستحضر التجريد « الوظيفة الأصلية » ويوكل أمرها إلى قواعد المنطق الشكلى ، غير أن عملية التبادل لا تلبث أن تغير من طبيعة النقود الأولى ، فتصبح قيمة قاهرة للبشر والقيم وذاتاً مستقلة تخلق القيم وتتحكم بالبشر . ولذلك يقول سوفوكليس : « يجلب المال الصداقة ، الشرف ، الموقع والسلطة »^(٢) . تصبح طبائع الأشياء الأولى أسطورة ، وتنصاع إلى الانقسام الملائم لها أبداً وتنقسم . يقيم الأصل - الأسطورة بين وظيفة العارف ووظيفة النقود أو أصر قرابة تنقصها البراءة ، فالعلم الذى يطرد بحروفه عبودية مفترضة تؤسس حروفه لعبودية حقيقية ، كحال النقود تخلق البشر بعد أن خلقها البشر . وفي الحالين ، تسبق السلطة موضوعها ، فسلطة العارف وجهٌ والعارف قناع ، والبشر أفتنة لمقولات اقتصادية تحدد أخلاق البشر . تظل السلطة وتحتجب الأسماء الأولى في تجريدتها ، والسلطة لها وجوه متعددة .

يتكىء القول السائر على تقديس المعرفة وحاملها ، كما لو كانت المعرفة فضيلة والعارف حامياً للفضيلة وحاملاً لها . تحتجب المعانى وراء أسطورة الأصول ، التى تمجد أصلاً لا تاريخ له . غير أن التفريق بين الأزمنة يبدد هالة العارف ، فيكون فاضلاً بقدر ما يكون عدواً للفضيلة . وقد تكون حالته من خلق سلطة اجتماعية تحتاج إلى الهالة المخلوقة لتبرير مصالحها وتأمين سيطرتها . فى بحثه عن أصول سيطرة المتقدمين فى العمر على غيرهم ، فى المجتمعات الزراعية ، يكتب كلود مائيسو السطور التالية :

« تشكل المعرفة التى يملكها المتقدمون فى العمر أداة سيطرة على من يحتاجها من البشر الأصغر سناً . ويلتقى هذا القول فى دلالته مع أقوال أخرى : « لا يرتبط احترام المتقدمين فى العمر

بمسألة العمر فقط ، إنما يرتبط بشكل أساسى بمعارفهم » ، وكذلك : « فى مجتمع لا يعرف الكتابة ، أى فى مجتمع شفهي بامتياز ، يظل المتقدمون فى العمر ، بسبب التجربة المتركمة ، المرجع الأساسى للمعرفة »^(٣) . تؤكد هذه الأقوال نتيجتين ، تقول أولاهما : تعطى المعرفة حاملها احتراماً اجتماعياً ، أى سلطة اجتماعية ومصدرها المعرفة . وتقول النتيجة التالية : تتحدد المعرفة بدورها الاجتماعى بوصفها لحظة عملية ، فهذا الدور فى مجتمعات زراعية ، أو فى أخرى لا تعرف الكتابة ، يتمثل فى الإجابة عن أسئلة عملية ، يتقدم بها من تقدم بهم العمر اعتماداً على تجربة متركمة . تبدأ المعرفة ، إذن ، بوصفها لحظة عملية يعيد تنظيمها تراكم السنين ، وتتحول فى تراكمها إلى سلطة اجتماعية ، أى إلى امتياز اجتماعى شامل .

نقرأ فى « هجاء المهن » ، وهى وثيقة تنحدر من مصر الفرعونية ، السطور التالية : « لا توجد وظيفة أكثر نبلاً من وظيفة الكاتب : إنه الكائن الذى يقود ، والكائن المتحرر من السخرة اليدوية : إنه الكائن الذى يقود . يعمل بريشته ، وريشته تقيم الفرق بينه وبين من يسك بالمجذاف »^(٤) . كتب هذه السطور مصرى عاش فى زمن الامبراطورية الوسطى ، كى يثنى ولده عن اختيار مهنة يدوية ، لن تعطيه إلا التعب وشظف العيش والرضوخ إلى الأوامر العليا . فى حين أن مهنة الكتابة ، التى تمنها الوالد لولده ، تؤمن الراحة ورغد العيش ومنزلة تعطى الأوامر ولا تتلقاها . ولعل امتياز الكتابة الذى أعطى العارف حقاً فى القيادة . أو فى الانتساب إلى من يقود ، هو الذى جعل العارف ينسب اللحظة العملية التى خلقت صورته ، وينسب معرفته إلى عوالم الإلهام والسوحى والانكشاف ، ويدعى طبيعة لا تأتلف مع طبائع « أصحاب المهن » ، وهذا ما يدل عليه قول أفلاطون : « يظل العمل العضلى غريباً عن كل قيمة إنسانية ، بل يبدو ، بمعنى ما ، نقيضاً لما هو جوهرى فى الإنسان » . تفرض الكتابة فصلاً تقنياً بين العمل اليدوى والعمل الذهنى ، غير أن هذا الفصل يتضمن بدوره فصلاً اجتماعياً ، فالكاتب يقود والمتدفع مرآة للجوهر الإنسانى ، والمهنة اليدوية لا نبل فيها ، والعمال اليدوى غريب عن القيادة والجوهر الإنسانى ، أى أن من لا يعرف يخضع إلى من يعرف ويكون أداة لخدمته ، وفى خدمته .

لمعرفة قابلة للبيع والشراء . أى بسبب نقله للمعرفة من الحقل الاجتماعي العام إلى ملكوت الخاصة .

فالسطة السياسية تعترف بسطة العارف إن كانت تعترف بـ « الأفراد والشعوب » ويكون احترامها للعارف اعترافاً بحقائق الواقع الموضوعية ، أما حين تنغلق السطة على ذاتها ، وتفرض ذاتها مرجعاً سياسياً ومعرفياً ، فإنها لا تعترف بالمعرفة إلا إذا كانت امتداداً لها ، حيث تحتكر السطة المعرفة والعارف مقابل مرتبة - امتياز . وفي حال كهذا ، يتداخل الكهنوت

السياسي والكهنوت المعرفي في سطة مستبدة تقرر معنى السياسة والمعرفة في آن . وعن هذا الكهنوت صدرت تقنين المعرفة وتعايير الصفوة والعوام وتثبيت المعرفة بوصفها اختصاصاً له وجوه الموافقة . إن المرتبة هي قوام المعرفة التقليدية ، لأنها لا تتحقق وتتجسد بوصفها مرتبة إلا إذا نقضت ودمرت سطة المعرفة من حيث هي سطة موضوعية . ويمكن أن نشير هنا إلى كتاب عامر بالإيماء ، كتبه خالد زيادة وعنوانه : « كتاب السلطان - حرفة الفقهاء والمثقفين » ، نقرأ فيه السطور التالية : « خدام الكاتب ، وخلال أجيال طويلة ، المصالح المالية للحاكم والأمير والمليح ، ودون مراسلاتهم ، وتعمل في الوقت نفسه تعنتهم ، وطالما الكاتب يلتزم حدود وظيفته الضيقة ، فإنه كان خارج التاريخ وخارج أى دور في الدولة أو المجتمع . ومن هنا الانتطاع حول استمرار تشكيلاتهم على حالها من القرن العاشر حتى القرن الثامن عشر . وكانت وظيفة الكتابة ينظر إليها بكثير من الشك والريبة والدونية ، فالكاتب منهم بالاختلاس والتزوير ... »^(١) . إن السطور السابقة مثقلة بالمعاني . نقرأ فيها الكاتب الطقوسى ، الذى مائل بين الكتابة والمرتبة ، والتزم بخدمة السلطان . ونرى فيها ركود التاريخ في ركود النسق الكتابي - السلطوى ، إذ السلطان مرجع الكتابة وامتنانها . وتأمل فيها تدمير سطة الكتابة في التدمير - الذاتى للكاتب ، الذى وضع ذاته وخارج التاريخ ، ونقرأ أخيراً تبدد هبة العارف ، الذى هجر أرض المعرفة إلى بلاط الارتزاق . وهذا النسق ، في شكل الكاتب أو الفقيه ، لازم ، ولايزال . وكل سطة تحتاج التزوير الكتابي لتجنب تزويرها السياسي . وعهد النمرى لايزال قريباً في شعاراته وفي ممارسات مبرر الشعارات . والوثائق التى جمعها فرج فودة في كتابه (قبل

ويمكن لامتياز العارف أن يضىء معناه في صورة الشاعر ، من حيث هو ناظم لقول لا يحسنه غيره : « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ، وصنعت الأطمعة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعون في الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان ، لأنه حماية لأعراضهم وذنب عن أحسابهم وتحليل لمآثرهم وإشادة بذكورهم » . ويضيف بروكلمان إلى هذا : « ونحن نعرف أن الشعراء لم يكونوا في العهد الوثني مفخرة لقبائلهم ، بل كانوا يلعبون أدواراً سياسية أيضاً »^(٢) . تتكشف صورة « صانع القول » كاملة ، فهو فخر القبيلة ، وصانع للأمر والنهى وصاحب بيان ساحر يمدح ويحجو ويصون أعراض القبيلة . يصبح شاعر القبيلة سطة في القبيلة لأنه يضع « سحره اللغوى » في خدمة القبيلة . وهذا يعنى أن سطة الكلمة تتحقق ، إن تحققت ، في انتسابها إلى سطة اجتماعية تتجاوزها . والكلمة في ذاتها لا سطة لها ، حتى إن توهمت غير ذلك . ولعل هذا الفرق ، الذى يؤيده التاريخ ، يضىء المسافة الشاسعة بين سطة الكلمة وكلمة السطة ، إذ تبدو الأولى احتماً مرغوباً ينوس بين الظهور والاختفاء ، بينما ظهرت الثانية ، ولا تزال ، حقيقة صلبة . تجل سطة الكلمة إلى شخصية شعبية متطورة كيفياً ، أى إلى فضاء ديمقراطى تمارس فيه الحركة الشعبية استقلالها الذاتى ، وتظهر كلمة السطة مهيمنة في كل مجتمع تلغى فيه السطة المستبدة الشعب وتصادر حركته ، فلا يبقى إلا السطة وكلمتها ، إن لم تصبح السطة متكاً الكلمة وقوام وجودها . يشير حسن حنفي في كتابه « من العقيدة إلى الثورة » إلى شكل من « سلوك العلماء » يماثل بين الله والسلطان : « فالثناء على الله تدعيم للثناء على السلطان ، والثناء على السلطان تابع من الثناء على الله . وكلاهما قضاء على الذاتية ، ذاتية الأفراد وذاتية الشعوب . فإذا كان هذا هو حال السلطان فإنه لا يختلف كثيراً في صفاته عن حال الله . كلاهما منعم ، واهب ، عادل ، عالم ، قادر فإذا أتى الشارح فإنه يقوم بنفس الدعاء لله . للسلطان الجديد ، فالله قائم والسلطين ترى . وما الفرق بين أساء الله الحسى وألقاب السلاطين ؟ بل إنه في كثير من الأحيان بوصف السلطان بصفات الله ... »^(٣) . يضىء هذا القول الاختلاف بين السطة والمرتبة - الامتياز . يندرج العارف في فضاء السطة المسيطرة ، لا بسبب معرفته الموضوعية ، بل بسبب عرضه

التقنية الجديدة ، ونظرة غلوطة بالحلم ، ويرى دورها في كسر ثقافة الطقس ، حيث الموضوع الثقافي من نصيب نخبة ومحاط بالهالة والأسرار ، وتأتي التقنية لتجعل منه شأناً عاماً . ونخلع عنه أقمطة الغموض والأسرار . فما هو سر إن تدنّى أصبح مألوفاً .

يخسر الموضوع الثقافي في تعميمه أسرار ، يصبح مجتمعياً وقريباً من الفهم والإدراك . ونقبض ذلك صحيح بدوره . يأخذ الموضوع شكل السرحين يكون خاصاً ومحاطاً بالأسرار . وينتهي السر إذا انتشر . لذلك فإن انتشار المطابع قلّص من هالة الأستاذ . ولعل هالة الأستاذ القديم هي التي دفعت الشيخ التقليدي ، يوماً ، إلى احتقار معلم المدرسة . والأمر في مجامع تأكيد احتكار المعرفة وحجب الاحتكار وإعادة إنتاج الحجب والاحتكار معاً . والممارسة هذه هي التي تجعل الشيخ التقليدي يتقدم كقناع لنسق مؤسسات له قواعده وأصوله وأعرافه ، أي له جملة الصفات التي تسبغ عليه التعظيم والتبجيل ، ولذلك فإن الشيخ لا يقدم معرفة مختصة بقدر ما يتخصص في الدفاع عن النسق الذي يستمد منه التعظيم والتبجيل . لكان الشيخ التقليدي في قناعه المتوارث يمارس اختصاصاً مزدوجاً ، فهو مختص في إيضاح ما تلتزم من الأمور ، وهو مختص في الانتهاء إلى نسق مبجل . يستمد من الاختصاص الأول شرف المرتبة ، ويستقى من الاختصاص الثاني المنزلة المكرمة . والشرف ، كما التكريم ، يفرض تأييد النسق وإحياء باستمرار . نعث في هذا المدار على كتاب عنوانه : «آداب العلماء والمتعلمين» لمؤلفه الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي . ومع أن الكتاب يقصد تكريم العلم والمعرفة . فإنه ينير المقصد الذي نسعى إليه ، لأنه يتضمن جملة من التعاليم تسند القول السائر : «من علمني حرفاً كنت له عبداً» . وهذا المعنى ، فإن الكتاب المذكور وثيقة تشرح أحوال النسق وضرورة استمراره . كما أن وجوده في طبعة جديدة - ١٩٨٥ - برهان على وجود ثقافة الطقس وعملها على الاستمرار .

يحمل الفصل الخامس من الكتاب العنوان التالي : «في آداب المتعلم مع شيخه وقدمته وما يجب عليه من عظيم

السقوط) تعطى صورة لمثقف السلطان ، الذي يعتصم بمرتبة وينتهك التاريخ : «إن الحملة التي يتعرض لها الرئيس غيري الآن بسبب تطبيق الشريعة الإسلامية ، قد تعرض لها من قبله سيد الأنبياء والمرسلين ، وتعرض لها جميع دعاة الإصلاح»^(٨) . يرفع الشيخ سيده إلى مقام النبوة كي يرفع ذاته إلى مقام المريد الفاضل ، والسيد يستند إلى آلة العنف ، والشيخ إلى هالة توارثها من زمن راكد يساوي في ركوده بين هيئة العارف والفضيلة .

إن العلاقة المتبادلة ، بشكل لا متكافئ ، بين سلطان يحتاج إلى التبرير ومبرر يحتاج إلى سلطان ، هي في أساس استمرار الشكل المؤسساتي لمثقف السلطان والثقافة السلطوية . وإذا كانت تلك الثقافة قد مزجت ، قديماً ، بين السلطان والمقدس ، وقدست العارف الذي يقدس السلطان ، فإنها ، في شكلها الحديث ، واصلت سيرتها الأولى بعد أن غيرت القناع الذي يقع عليه التقديس . فقد كان المقدس يشير إلى شخص يقول بالجهاد ويمثل ظل الله على الأرض ، فانتقل ، في الزمن الحديث ، إلى جهاز الدولة الذي يكتسح في اتساعه المجتمع ويلغيه .

أصبحت الدولة هي المقدس وسقط ما عداها في خندق المروق . وفي الحالين ، أفرزت السلطة الكاتب - المرتبة ، الذي يحمل في جوائبه المقدس ، لأنه يدافع عن سلطة لا خارج لها .

سلطة الثقافة / ثقافة السلطة :

في دراسته الشهيرة : «العمل الفني في عصر الاستنساخ الآلي» ، يكتب فالتر بنيامين السطور التالية : «وقد نعبر عن العنصر المفقود بكلمة «العبق» - الهالة - ونخلص من ذلك إلى : أن ما يتلاشى في عصر الاستنساخ التقني هو عبق العمل الفني - ولذلك دلالة بلا شك - ولكنها تخرج عن مجال الفن ، ويمكن القول بصفة عامة إن تقنيات الاستنساخ تتزعج المستنسخ من مجال الماثور ، فالاستنساخ يستبدل بتفرد الوجود تعددية النسخ . ويسمح الاستنساخ للمتلقى باستقبال المستنسخ في محيطه الخاص ، حيث يبعث العمل حياً . وقد أدت هاتان العمليتان إلى زلزلة عاتية للتقاليد الماثورة»^(٩) . ينظر بنيامين إلى

السيطرة والخضوع في جملة من الإشارات والرموز ، التي توازي الحياة ولا تتقاطع معها . وهذا الثابت يفسر ثبات اللغة الساكنة التي ترفض لغة التجربة ، لأنها لغة الحياة . والأساس هنا استمرار التقاليد في استمرار الممارسات الثابتة ، حيث صورة المعلم الأول تماثل صورة المعلم الأخير ، وحيث مرتبة المعلم الأخير تنكس على مرتبة المعلم الأول . ولذلك يمكن القول : ليس النص هو الذي ينقل التقليد بل تقليد الأستاذ الذي يقرأ النص .

والأستاذ غط من الأعراف والعادات والسلوك وله ممارساته النمطية في التعامل مع المعرفة ومن يحتاج إليها . يرث التلميذ مرتبة أستاذه عندما يرث منه موقفه النمطي من المعرفة ، أى أنه لن يكون أستاذاً إلا إذا اتقن فن القمع وفن الخضوع في إطار المعرفة . يخضع بإتقان إلى من هو أعلى ويقمع بإتقان من هو أدنى ، فالمرتبة القائمة في حقل المعرفة اختزال أو مضاعفة لأشكال المرتبات الأخرى . ولذلك ، فإن زمن المثقف المستبد يتواتر في لعبة مزدوجة يمثل فيها دور السيد ودور العبد معاً . يجعل عنصراً اللعبة المزدوجة المثقف جزءاً من السلطة وجزءاً في السلطة . فهو جزء من السلطة لأنه يكرس القمع ويؤكد كده ، وهو جزء في السلطة لأنه يمارس امتياز المرتبة . يعيد المثقف إنتاج المنطق السلطوي في حقل المعرفة . تتجلى أحادية المرجع وتبرز ضرورة الامتثال ، ومرجع الممثل يقوم في سلطة خارجة عنه تفرض عليه الامتثال .

المرتبة في المعرفة صورة من صور المراتب الاجتماعية ، أو انعكاس مختزل لمرتبة - أساس ، لا تحظى بها لأنها تحتفظ بها إلا بسبب تمازجها مع جملة من العلاقات الاجتماعية القائمة على المرتبة . ولذلك فإن تراجع الشيخ القديم وظهور « الأكاديمي » لا يغير ، بالضرورة ، علاقات الإملاء والامتثال ، فقد يستعيد « الأكاديمي » طقوس الشيخ بشكل آخر . تبقى الحالة واللغة المصنوعة والامتياز وتقنيات الاختصاص وأحادية المرجع وتأويل « الأكاديمي » الذي يسخر من « الاجتهادات البسيطة » - تسمر علاقات السيطرة والإخضاع وتغير تقنياتها ، فللكهنوت المدرسي زمنه وللمؤسسة العلمية زمنها . يحكم الكهوت باسم المقدس والذكاء الألهي ، وتحكم المؤسسة الأكاديمية باسم

حرمته . نقرأ في الفصل التعاليم التالية : « على الطالب أن ينفذ لشيخه في أموره ، ولا يخرج عن رأيه وتدبيره ويبلغ في حرمته ويتقرب إلى الله بخدمته ، ويعلم أن ذله لشيخه عز ، وخضوعه فخر ، وتواضعه له رفعة »^(١٠) . يبدأ التعليم إذن بمقدمة أساسية . على طالب العلم أن يلغى ذاته أمام المعلم ، وأن يعترف أن الفرق حاكم العلاقة بينهما ، وأن يقر بأن إرضاء الشيخ فريضة دينية ، لأن ما يوجد في الشيخ لا يوجد في غيره . ويتم تأكيد التعاليم في سطور لاحقة : « وأن ينظره بعين الإجلال ويعتقد فيه درجة الكمال » . إن القول بكمال الشيخ يفرض على التلميذ أن يتخل طائعاً عن حريته وأن يلغى فكره ويأخذ المعارف بلا سؤال أو فضول ، فالتلميذ في حضرة الكامل امتاز عن غيره بعبودية سعيدة . لا يتم في هذه التعاليم تكريم حامل المعرفة بل شخصه ، وهذا ما يفرضه سيداً مطلقاً يتحكم بأفكار التلميذ وشخصه أيضاً . ويتج عن ذلك أن العبد السعيد لا يتعلم كماً من المعارف فقط ، إنما يتعلم أيضاً قواعد إنتاج عبد سعيد قادم . تتضمن هذه التعاليم نتيجة لها شكل البداة . إن سلطة المعلم تساوى سلطة الحقيقة التي يشخصها . وبما أن هذه الحقيقة كاملة ولا نقص فيها ، فإن سلطة المعلم لا تحتمل النقصان . وهذا ما يجبر التلميذ على أن « يصبر على جفوة تصدر من شيخه ، أو سوء خلق ، لا يصد ذلك عن ملازمته وحسن عقيدته ، ويتأول أفعاله التي يظهر أن الصواب خلافها على أحسن تأويل ، ويبدأ هو عند الجفوة بالاعتذار ، والتوبة مما وقع والاستغفار . . . »^(١١) . ترفع كلمة التأويل الشيخ إلى مقام النص المقدس ، فمختلف عن البشر هو ، وجوهره لا يعادل ظاهره ، وهذا ما يعطى الشيخ صفة : العصمة : يبدأ الأمر بالمعرفة وينتهي بالخضوع ، لكان المدرسة التقليدية لا تروض العقل وتتصلل المحاكمة بل تدرب التلميذ ليصبح عبداً باسم المعرفة . ونظير في هذه الموصفات فلسفة السيد والعبد ، بالمعنى العادي للكلمة .

يدور الأمر بين أقتعة في علاقة دائرية تعيد إنتاج الأسياد والعبيد . ولعل دورة الأقتعة هي التي تجعل العبد ينقل ممارسات السيد قبل أن ينقل تعاليم الكتاب الذي يشرحه السيد . تتحول الكتب إلى حاشية نافلة ، وتظل علاقات

العقل . ويظل التعليم في الحالين سلطة ووجهاً من وجوه السلطة . يرى بير بورديو ، في حديثه عن المؤسسة الجامعية الفرنسية ، أن هذه المؤسسة «تعيد في بنيتها ، ووفقاً لمنطقها المدرسي الخاص بها ، إنتاج حقل السلطة» ، حيث «يتوزع أساتذة الكليات المختلفة بين قطب السلطة الاقتصادية والسياسية وقطب الامتياز الثقافي»^(١٢) ، ويأخذون في توزيعهم بمبادئ «القطاعات المختلفة للطبقة المسيطرة» . يعتمد بورديو في تحليله على مقولات : السلطة ، الامتياز ، الطبقة المسيطرة ، مؤكداً استمرار ثنائية قديمة : من يملك السلطة يملك المعرفة ، أو «من يملك» يملك السلطة والمعرفة معاً . يغير اختلاف الأزمنة ظواهر الأشياء ، ففي زمن الكهنوت المدرسي كانت المعرفة علاقة خارجية في السلطة جوهرها التبرير ، أما في الزمن الحديث فقد احتفظت المعرفة بدورها التبريري بعد أن أضافت إليه دوراً جديداً يجعلها علاقة داخلية في السلطة ، أي معرفة تسهم في إعادة بناء السلطة وتطوير فاعليتها . لم يعد دور المعرفة تبرير ممارسات السلطة ، إنما أصبحت السلطة ، في علاقاتها المتعددة ، موضوعاً للمعرفة . وعن هذا الموضوع صدر المثقف التقني والمستشار السياسي والخبير الأكاديمي والأكاديمية التي تولد الخبراء .

إلى عناصر جزئيات يتم مزجها في المؤسسات السلطوية من أجل إنتاج «عنصرية الذكاء» . يقول بورديو : «عنصرية الذكاء هي عنصرية المثقفين ، أي عنصرية طبقة مسيطرة تقوم سلطتها على امتلاك الألقاب المفترض أنها ضامن للذكاء»^(١٣) . ليس العنصر المحدد في هذه «الطبقة» المثقف بوصفه فرداً ، أو المثقفين بوصفهم أفراداً ، بل هو اللقب من حيث هو رمز سلطوى حددت دلالاته سلطة محددة . يحى المثقف وراء اللقب ، ويمحى اللقب وراء السلطة التي تمنحه حقيقتها . يبرز اللقب ، في المنظور السلطوى ، ضامناً للحقيقة ، يدل على حقيقة هي حقيقة السلطة . يأخذ اللقب شكل المرجع المحايد الذي يقول بالموضوعية بسبب حياده . يقول اللقب الحقيقة بفضل ذكاء الإنسان الذي يحمله ، ويقول الإنسان الذكي الحقيقة بفضل اللقب الذي في حوزته . وهكذا تنوس الموضوعية ، سلطوياً ، بين عنصرين محايدين : اللقب والإنسان الذكي . يعود اللقب ، في توصلاته المتعددة ، إلى السلطة ، لأن السلطة هي من تحدد معنى المؤسسة العلمية ودرجات الألقاب ووظيفة أصحاب الألقاب ومساحة شهرتهم . . . ووفقاً لهذا المنطق ، فإن «نجوم الثقافة» لا وجود لهم بوصفهم ذواتا مستقلة ، بل بوصفهم علاقات خاضعة لقوانين التسليع الثقافي الذي يؤكد «عنصرية الذكاء» . ويدو الأمر واضحاً في تأمل معنى النجومية ؛ فالأخيرة تحيل إلى ما هو جماهيري ، والجماهيرى ثقافياً يحيل بدوره إلى جملة الأجهزة التي تخلق «النجم الثقافي الجماهيرى» ، والأجهزة الأخيرة هي أجهزة الدولة الأيديولوجية - الإعلامية . تساوى النجومية الثقافية استطاعة السلطة الأيديولوجية التي تنتجها ، أي أن النجومية هي الحالة الثقافية السلطوية في أكثر أشكالها رهاقة ونجاحاً .

تسيطر السلطة الحديثة على المعرفة من أجل إنتاج معرفة تمنح السلطة شرعية وتعيد إنتاجها بوصفها سلطة شرعية . فتبدو السلطة أثراً لاصطفاء طبيعي قائم على الموهبة والجدارة ، ويصبح الذكاء المتقدم عنصراً في السلطة ومنها ، بل قاعدة لوجودها . فالسلطة هي الذكاء والشعب هو الغباء . وهذا ما قصد إليه بورديو في حديثه عن «عنصرية الذكاء» ، وهي عنصرية ، كما يقول ، خاصة بالطبقة المسيطرة ، تعيد إنتاج ورأس المال الثقافي بوصفه معطى طبيعياً يلزم الطبقة المسيطرة ، ويبرهن على تفوقها ويسوغ امتيازاتها ويدلل على حقها في إخضاع الطبقات الأخرى . تستعيد مقولات الامتياز ، التفوق ، الحق ، صورة الشيخ الذي يكبل تلميذه بقيود التعليمات ، مع فرق جوهرى ، يجعل من السلطة المثقف الأول بامتياز . تصدر «عنصرية الذكاء» الملازمة للطبقة المسيطرة ، في المجتمع الحديث ، عن سياسة سلطوية : إنتاج/استهلاك ، وإرسال/استقبال المعرفة . يتحول المث

وكما تصنع السلطة نجمها الثقافي وتتأمل نجاحها في نجاحها ، فلإنها تنتج لغة تمجد النجم الثقافي في تمجيدها للسلطة التي خلقتها . وهي لغة جوهرها المسافة والاختلاف تتحدث عن : اللامع ، الأملى ، المتميز ، المرموق . . . وهو حديث ، في اللحظة ذاتها ، عن : المبهم ، البليد ، الغنى . . . ويمكن لهذا الحديث أيضاً أن يتابع في شهيرة مثل : النخبة/الجماهير ، الصفوة/العامة

يتيح العارف الجاهل الذى يحتاجه ، لأن وجود الجاهل يبرر وجود حامل المعرفة . يستمد حامل المعرفة شرعية وجوده من وجود آخر لا يعرف معنى المعرفة ومن ضرورة تحويل هذا الجاهل إلى متعلم . تخلق فلسفة المسافة الجاهل ثم تضيف إليه صفة أخرى هى : العجز . لا يستطيع الجاهل أن يعنى الأشياء لوحده بسبب نقص مباحث طبيعته ، ويحتاج إلى آخر له طبيعة لا نقص فيها ، يشرح له غامض الأشياء .

تتحول المعرفة ، كما العارف ، فى فلسفة المسافة إلى أسطورة . فالعلم بحر لا قاع له ولا يُستفد ، والعالم الفاضل بحر بدوره لأنه يقوص فى بحر العلم الذى لا قاع له . لا تقصد هذه الفلسفة تمجيد الاكتشاف العلمى أو تأكيد نسبية المعرفة ، إنما ترمى إلى ترويع القارئ/ التلميذ ، وإشعاره بصغره ومحدودية عقله وإخباره أيضاً بعظمة العارف وأسراره المعرفية . ولعل كتابات مصطفى محمود صورة عن هذا الترويع المزدوج . تبدأ هذه الكتابات بالحديث عن معجزات الكون وعن محاولات الاكتشافات العلمية للنفاذ إلى هذه المعجزات . ثم تنتهى إلى عجز العلم وتأكيد معجزات الإيمان ، حيث الأخير ، ومكانه القلب ، درب ذهبي إلى المعرفة الهاربة أبداً . إن نقص إمكانيات العلم بإمكانيات الإيمان يحول العلم المفترض إلى فولكلور متعالم والإيمان المزعوم إلى فولكلور إيمان . يقوم مصطفى محمود بتزوير المنطق العلمى الحقيقى لخدمة أيديولوجيا دينية تلتف العقل والعلم معاً . وهو فى ذلك يمارس فن المسافة وفن الإقناع المرتكز على مسافة ، لأنه يبدو عارفاً بشؤون العلم والدين ، ولأنه يوحد فى شخصه خطاب المثقف الحديث وخطاب الشيخ التقليدى فى آن . وإذا كان البعض يمارس فن المسافة اعتماداً على لغة متكلسة تخلق النعيم والجحيم بلا قياس ، فإن محمود يأخذ بلغة عادية ويمارس فن المسافة اعتماداً على الذاكرة المغلفة . تبدأ الأمور وتنتهى فى الذاكرة ، فى تجريد متكامل ، بدون الاقتراب من الواقع أو التجربة . تختزل وقائع الحياة كلها فى إيمان مطلق السراح ، يحدد معالمه عارف مطلق المعرفة .

يشكل القمع لحظة جوهرية فى فلسفة المسافة . وبما أن إتقان القمع يستلزم إتقان وسائل القمع ، فإن فلسفة المسافة تنتج فن

السامى/الشعبي . . . وفى الحالات جميعها ، سواء كان ذلك فى النعوت المفردة أو الثنائيات التليدة ، فإن المثقف الكبير ، فى الزمن الحديث ، هو السلطة ، التى تنتج فى أجهزتها عنصرية الذكاء ونجوم الثقافة وهالة الألقاب . وإذا كان كاتب الكهنوت يضع كتاباً يقنن العلاقة بين العارف والمريد ، فإن الدولة الحديثة تسن قوانين الرقابة ، الواضحة منها والمضمرة ، وترمى على كاتب بالنجومية والراحة وعلى آخر بالنفى والحرمان . إضافة إلى ذلك ، فإن تعلق أجهزة الدولة واكتساحها للمجتمع المدنى ، يعطى للتلميذ القديم المقصوع دلالة جديدة . فقد أعطى التلميذ القديم مكانه للمجتمع بأسره ، بعد أن أصبحت أجهزة الدولة السمعية البصرية تصوغ ثقافة المجتمع وتختار عناصرها . أصبحت الدولة متفقاً جمعياً وعقلاً جامعاً يصوغ عقل المجتمع وفقاً لقوانين المسموح والمنعوع .

المثقف المستبد وفلسفة المسافة .

أعطى تاريخ الكتابة الكاتب مرتبة تميزه عن غيره ، وأدرك الكاتب معنى المرتبة وضرورة الحفاظ عليها . وإذا كان الكاتب يلغى ذاته فى حضرة من هو أعلى منه مرتبة ، فإنه يشهر هذه المرتبة فى وجه القارئ العادى ، وفقاً لفلسفة يمكن أن ندعى : فلسفة المسافة ، إذ المسافة ضرورة تفصل الكاتب عن القارئ ، وترمى بهما إلى حقلين مختلفين : حقل المعرفة وحقل الجهل . إن البدء من المسافة بدء من عقد مضمحل يعترف به طرفا العلاقة . يعترف الكاتب بجهل القارئ ويعترف القارئ بأنه فى حاجة إلى الكاتب لأنه يحتاج معرفة الكاتب . يحدد العقد المضمحل شكل العلاقة بين الطرفين ، ويكون احترام المسافة أساس العقد وجوهره ، فعلى القارئ أن يدرك أن احترام المسافة شرط للتعلم ، فيقبل بما يقوله الكاتب طائِعاً وراغباً ، ولا يخضعه إلى تساؤل ومحكمة . تنتهى فى فلسفة المسافة إمكانية الحوار ، ويتحول القارئ/ التلميذ إلى طرف سلبي خاضع ، ويتحول عقله إلى غزن للمواد التى يقرؤها الكاتب أو المعلم . تأخذ المعرفة شكل «الهمة» التى يمنحها طرف موهوب إلى طرف منعت عنه الطبيعة الموهبة^(١٤) .

تفترض فلسفة المسافة القارئ/ التلميذ الجاهل ضرورة ، أى أنها تعترف بضرورة الجهل قبل اعترافها بضرورة المعرفة .

المسافة ، أى الفن الذى يسوّغ سيطرة العارف وتأكيده المسافة .
يرز هنا مفهوم : السروفن فض الأسرار . لا يتعامل العارف
المستبد مع موضوع المعرفة بل مع السر الذى أضافه إلى
الموضوع ، أى أن دوره خلق السر وكشفه ، بدون شرح
الموضوع المفترض شرحه . إن شرح الموضوع بطريقة واضحة
وبسيطة ومفهومة يلغى المسافة بين العارف والتلميذ ، ولذلك
يكون على العارف أن يقفز فوق الموضوع الحقيقى واستجلاب
موضوع وهمى يحجب الموضوع الحقيقى ويُنْييه . فعندما يقول
العارف : «والله لو بذلت مائة عام فى سبر أغوار هذه الجملة لما
أفلحتم» ، فإنه لا يتحدث عن الجملة المفترضة بل عن السر
الذى أضاءه إليها ، متحدثاً فى الوقت ذاته عن ذاته بوصفه
كاشفاً للأسرار . ولعل فن المسافة هو الذى يدفع «المتقف
التقنى» إلى «سبر أغوار النص» فى مستوياته المختلفة لاستخراج
المعنى الرافد فى المستوى الأخير ، بدون الاعتراف بالكمونات
الاجتماعية - التاريخية التى أنتجت النص . يقرب «التقنى» من
العارف المستبد ويدخلان معاً إلى «بيت السر» ، الغامض ،
الماوراء ، المحتجب بعالج الأول البنى الذهنية فى لغة
ذهنية ترى المفاهيم ولا ترى البشر ، ويجول الشان فى مملكة
المجردات حيث لا أرض ولا بشر إلا من لغة تخلق الأشياء فى
أسمائها . لكان دور المعرفة ليس شرح الوقائع المشخصة ، بل
تأويل وقائع وهمية تحجب الوقائع الأولى وتسحقها . وفى
الحالين ، يتجاوز الأمر حدود الجهل والمعرفة ليحقق صيغة
القامع والمقموع . ولذلك ينتهى موضوع التعليم ، فى دلالاته
التحرورية ، ويأخذ مكانه موضوع : التلقين ، حيث يكون دور
القارئ/ التلميذ استظهار ما قاله المعلم . ينقلب دور التعليم
إلى ضده ، يتعلم القارئ/ التلميذ ما يمنع تعلمه ، لأن
ما تعلمه يدور بين التلقين والاستظهار . التلميذ ، فى فلسفة
المسافة ، ظل سائمه للمعلم - مثال . وكما فى كهف أفلاطون فإن
الظل لا يساوى المثال أبداً . تنوز صفة الأبدية على الطرفين ،
فالمعلم - المثال أبدي ، والتلميذ - الظل أبدي بدوره .
واختلاف الطبيعة بينهما اختلاف فى الذكاء ، ذكاء أعلى وذكاء
أدنى ، ذكاء فقير يخضع إلى آخر مغاير له ، أى إرادة إنسانية
تخضع إلى إرادة أخرى ، باسم العلم .

تهرب فلسفة المسافة من التجربة ومن الوقائع المشخصة التى
تُحِيل إلى تجربة أو تجارب . فلسفة تتخلق فى الثبات وتمجد

الثابت . وانغلاقها هذا يدفعها إلى تقديس الكتاب ،
المكتوب ، الكلمة وتمجيد المعلم ، أسلاف المعلم ،
شراح الكتاب ، لكان دورها كله تأييد المسافة ، بين الكلمة
والواقع ، من أجل تأييد المسافة بين العارف ومن يحتاجه . يتم
اختزال الأزمنة المختلفة فى زمن المعرفة المغلفة ، لأن القول
باختلاف الأزمنة يقضى بالافتتاح على أزمنة جديدة تخلخل زمن
الثقف المستبد المتوارث ، وتخلخل الواقع الاجتماعى الذى
يورث معرفة مستبدة . فى حدود مثل هذه يخسر الذكاء صفته
الاجتماعية ، فيكون هبة آلية تم توزيعه على البشر وفق إرادة
ألية . ولعل هذا الذكاء المورّع ألياً هو الذى يجعل البعض
يتعلق بلغة عربية متكلسة ، إذ إنه فى تعلقه هذا يشى بالسر
الإلهى الذى وضعه الله فيه ، أو يعلن عن انتمائه إلى الفئة التى
خصها الله بذكاء خاص .

ومع أن الأمر يدور حول مفردات : المدرسة ، المعلم ،
القارئ والكاتب ، فإنه يدور أولاً حول : العبودية
والانعتاق . فالقبول بكتب ثابتة وشراح ثابتين للكتب الثابتة
يفرض وجود قيود ثابتة ، بينما يأمر الانعتاق بفكر إنسان
طليق ، بذكاء يقرر فاعليته بشكل حر وتعيد فاعليته صياغته
بشكل متوال . الذكاء فضول ومراقبة ويبحث ونقص قبل أن
يكون حزمة أفكار أو استظهار دقيق لجملة من أفكار . ومثلها
يُحِيل النص الثابت إلى القيد ، فإن الذكاء العمل يستحضر
الإرادة الحرة ، فلا بحث ولا نقصى بدون شخصية إنسانية
مستقلة الإرادة ، تعترف بغيرها ، وتعترف باختلاف محتمل
بينها . بهذا المعنى ، فإن دور التعليم إطلاق «الأناء» وخلق
المتعدد ورفض التماثل ونفى فلسفة المسافة . يتخذ التعليم
المتحرر من تساوى عقول البشر مبدأ وقاعدة ، فلا ينقل عقل
التلميذ فى دائرة حدة مساحتها المعلم . بل يفتح على عالم تقرر
آفاقه شخصية التلميذ وأسئلته المتواترة . يكفى من أجل تحرير
«الجاهل» الاعتراف بقدرته على السؤال ؛ أى الاعتراف بذاته
الإنسانية وقدرته على الاختيار . فلقد وجد الإنسان ووجد معه
ما يسعفه على الفهم والمحكمة . والفكر ليس صفة «الإنسان
المفكر» بقدر ما هو صفة للإنسان بشكل عام . وبسبب هذه
الصفة يكون على الاستبداد ، فى أشكاله كلها ، أن يجمع
الإنسان ، كى لا يسأل عن أسباب المسافة بين القامع

تعلم فلسفة المسافة أن الجهل لا يساوى الأمية ، وأن التعلم لا يعنى المعرفة ، وأن شرط المعرفة هو الحرية . وعندما قال إنجلز : «لا يمكن للمعلم أن يعلم التلميذ إلا بعد إعادة تعليمه بوصفه معلماً» ، فإنه كان يتأمل تلك المسافة الظالمية بين طرفين ، لكأنه كان يقول . لا يستطيع المعلم أن يعلم التلميذ مبادئ المعرفة إلا إذا كان قد تعلم بدوره مبادئ الحرية .

المثقف وألوان المرتبة .

يتعين المثقف مرتبة معرفية - اجتماعية . سعى إليها وتوسلها ، فيحتل المرتبة ويدافع عنها ، أى يأخذ بممارسة تعيد إنتاج المرتبة وتجدد الامتياز . ويختلف وعى المرتبة باختلاف الوعى . فى يؤسه وارتقائه ، بدءاً بالمثقف الجلاد وصولاً إلى المثقف الذى يريد أن يكون شعبياً ، ولا يستطيع .

يكتب توفيق الحكيم فى كتابه : (زهرة العمر الجمل التالية : «وها أنذا اليوم قد انتصرت ... نعم . لقد انتصرت ... فانا الآن للفن وحده ، ولا أرجو إلا أن يكون هو أيضاً . قليلاً قبل أن ألقظ النفس الأخير»^(١) . يعيش الحكيم مرتبته فى فضاء متعال ينكر فضاء الآخرين ويستكره ، يعتنق الفن بقدر ما يتمنى أن يتمنى الفن إليه . وشوق الحكيم ، ظاهرياً ، لا غبار عليه ولا دنس فيه . فاللواذ بالفن ارتقاء بالروح وتطلع إلى معرفة ودرب إلى «الفكرة المطلقة» . غير أن كلمة اللواذ لا تلبث أن تُحيل إلى أمر آخر . فالحكيم لا يلتجئ إلى الفن إلا بسبب «خارج الفن» الذى يرمى عليه بالاغتراب ، فالفن نقاء وما عدها دنس . والدنس هم البشر الذين لا يعرفون الفن . أو لم يسمح لهم الزمن بالتعرف على الفن . يعود الحكيم إلى قول أفلاطون ويحسده فى زمن آخر ، إذ البشر - الأفكار مرتبة والبشر - العضلات مرتبة أخرى . يتجول الحكيم فى مملكة الأفكار المتعالية وينظر إلى أسفل فيرى ما «خارج الفن» ويرتعب ، فكل ما لا يتنى إلى سماء الفكر عارض ولا تاريخ له . ولهذا يكتب الحكيم : «ليس على الأرض أخطر ولا أقوى من آدمى يعيش من أجل فكرة ... هذا الآدمى الذى يركز كل وجوده فى فكره كما تركز أشعة الشمس فى عدسة ، ليستطيع أن يحدث مثلاً حريقاً غنياً أو نوراً وهاجاً ساطعاً ... ؟ ولكن هل كل من تجرد من حياته فى سبيل الفكر

والمقموع . ويرى المسافة قدراً أو إرادة إلهية . يفيض السؤال باستمرار عن سؤال المعرفة ليوافق الهيئة الاجتماعية التى أنتجت المعرفة . ينتقل السؤال من حيز المعرفة إلى مجال الوعى ومن مضمون الكتاب إلى لغته ومن فراغ المدرسة إلى رحابة الشوق الإنسان المقموع . فالمطلوب الاعتراف بإنسانية التلميذ قبل الاعتراف بحاجته إلى التعلم ، والاعتراف بحاجات الإنسان اليومية قبل الاعتراف بـ «حكمة الكتب» . وهذا يفترض قلب العلاقة بين التلميذ والكتاب ، وتغيير العلاقة بين المعلم والتلميذ . لا تصنع الكتب البشر إنما يكتب البشر الكتب ، ولأنها متوج بشرى فإنها تضمحل وتندثر ، أو تعاد كتابتها وفقاً للظروف المتغيرة التى تغير البشر . وتأكيد التغيير تمييز بين البشر والأشياء ، إذ إن إقامة المرجع الثابت فى كتاب ثابت تحول الإنسان الذى يقبل به إلى شئ بين الأشياء الأخرى . ولذلك فإن نفي الكتب إعادة اعتبار إلى البشر ، لا بمعنى تمجيد الأمية بل بمعنى إطلاق العقل كى يعيد تقويم الكتب^(٢) .

ومثلما يستطيع العقل الطليق أن يرسم الكتب أو يدمها ، فإن تلميذ العقل الطليق يستطيع قبول المعلم أو رفضه من حيث هو كاتب لكتاب أو شارح له . ويتحقق هذا الفعل فى تربية مغايرة تستبدل الحوار بالتلقين ، وتنقل التلميذ من القمع إلى التحرر بقدر ما تنقل موضوع المعرفة من المجرد إلى الشخص . إن الانتقال إلى الوقائع المشخصة شرط لعلاقة حوارية بين التلميذ والمعلم ، حيث تختفى أسرار الكتاب وغوامض النصوص وتظهر الأسئلة عارية . وقد يقال : إن فى بعض النصوص ، كما فى الأمثلة ، غوامض تحتاج إلى غنص لإيضاحها . يفيض الأمر عن الظاهر والغامض ويمثل من جديد إلى قواعد الفكر الذى ينكر العبودية . يتساوى فى هذا الفكر البشر ، ويتساوى العقول البشرية . وتنفذ المعرفة هالتها لتصبح مهنة بين المهن الأخرى . ولقد عبر جرامشى عن هذا النزوع حيناً قال : «كل البشر فلاسفة» ، و«كل البشر علماء» و«كل إنسان مرب» . وكان فى قوله يشير إلى الإمكانية الإنسانية التى تكتشف ذاتها فى التجربة ، فذكاء الإنسان لا يقوم فيه بل فى فضاء طليق يجرب فيه ذكاءه فى تجارب طليقة .

ينظمه الزمن في سلك العطاء؟ لست أظن... وهنا الكارثة...»^(١٧). يرسل المثقف المتعالى حديثه طليقاً، إذ الشمس والنور والوهج الساطع والفكرة التى تستولد من ذاتها حريقاً، لكان الفنان يحترق من أجل «دنيا» يغمرها الظلام وعالم يسوده الموضوعى والموضوعية. وعلى الرغم من ظلال النبوة وأقنعة الرسالة، فإن السطر الأخير يكشف عن ذاتية المثقف كاملة، لأنه لا يسعى إلى النور بقدر سعيه إلى «سلك العطاء». يصبح الأدمى فى الخطاب المتعالى فناً. أى يكون الفنان هو الأدمى الوحيد، بينما يكون «الأدمى الآخر» نقيضاً للفنان ونفياً له. ولعل واقع «الأدمى الآخر» هو الذى يجعل الفنان مغترباً، ويهرب إلى سماء أخرى ليتنظر زمناً مغايراً فى الجوهر والقوام، يكون فيه الفنان أدمياً والأدمى فناً، أى يكون الفنان فيه خالقاً للأشياء.

تتجلى المرتبة فى حالة الحكيم فى اغتراب الفنان، يهرب من بشر لا يعرفون ما يعرف إلى عالم الفن الذى يعرفه، حيث يتحقق الفنان فى حوارهِ المجرّد مع فن لا أرض له. وإذا كانت مرتبة توفيق الحكيم تنكشف فى حقل الاغتراب، فإن مرتبة زكى الأرسوزى تستعلن فى مدار الخلق. يتقدم المثقف الخالق سيداً على الكلمة وخالقاً للكلام، يخلق الأشياء فى خلقه للكلمات. ف«فى البدء كانت الكلمة»، وفى البدء كان خالق الكلام. تظهر التسمية فتظهر الأشياء، وتكون معرفة اللغة مصدراً للمعارف كلها. يكتب الأرسوزى: «إن اللسان العربى، ببنيانه، ليكشف عن غمط الوجود فى حالتيه: الطبيعة والتاريخ، فتدل فيه المصادر والمفاهيم المنطوية عليها على وحدانية الانبثاق وانسجام المظاهر، وتدل الأفعال على صلة من المصادر على تحوّل الكائنات الدائم، وإنما أساء الجنس حدوس المصادر المتبلورة معانيها فى أشياء مستفادسة أو فى صفات منبعثة انبعاثاً»^(١٨). يرتاح الأرسوزى إلى بلاغته، ويختزل حقول المعرفة إلى علم البلاغة، وتصبح معرفة خصائص اللغة بدلاً عن معرفة علاقات الواقع والتاريخ. وهذا الاستبدال بداهة لا تحتاج إلى برهان، طالما أن اللغة تغمط اللثام عن وجه الطبيعة والتاريخ، الأمر الذى يعنى أن اللغة لا تتكوّن فى التاريخ بل توجد سرمدية فى زمن سرمدى لا تاريخ له. إن الفرق بين زمن اللغة وهو ثابت فى كماله، وزمن التاريخ، وهو متحول

وناقص، يجعل من اللغة قوامة على التاريخ، فهى تخلق التاريخ ولا تخلقها التاريخ. وبهذا المعنى، تكون اللغة خالقة للأشياء. وهذه النتيجة لا تلبث أن تُجمل، فى منطقها الداخلى، إلى نتيجة أخرى تقول: يعرف عارف اللغة المعارف كلها. ويساوى عارف اللغة اللغة التى يعرفها. ولما كان اللسان العربى، بسبب عريقته، يقرأ كتاب الطبيعة والتاريخ، بدون مرجع خارجى، فإن حامل هذا اللسان ممثّل المعرفة كاملة، ولا يحتاج إلى دليل خارجى. وهكذا تصبح البلاغة العلم الشريف الوحيد، وما عداها من العلوم نافلة وعارضة، بل تصبح البلاغة أساساً للوجود. ومثلما يدخل توفيق الحكيم منصوباً إلى فضاء الفن، ويتحدث عن الحريق والنور والوهج الساطع، فإن الأرسوزى يتمثل باللغة الخالقة، ويتحدث عن الخدس والفيض والانعاث. يهجر الفنان المتعالى عالم الأشياء ويكتفى بسره الفنى، ويُقبل العالم اللغوى على البشر، يرمى عليهم بأسراره اللغوية، ويطلب منهم الصمت.

تساوى صفات اللغة صفات من يعرفها، واللغة العربية عبقرية ومن يوغل فى معرفتها يكون عبقرىاً بدوره. تصدر عبقرية العارف عن إتقانه للغة عبقرية، عن إعادة خلقه للغة تنكشف أمام من يصبو إليها. ويعطى الاتقان لصاحبه امتيازاً. ويتضاعف الامتياز حينما يدور الإنثاق فى حقل قوامه الخلق والحقيقة والعبقرية. ويصبح عارف اللغة محدداً لمعنى السيطرة والإخضاع إذ تكون السيطرة من نصيب من يعرف ويكون الخضوع من حظ من لا يعرف. يكتب الأرسوزى: «أما إذا زاعت الكلمات العربية عن حدوسها، فإن المؤسسات المشيدة عليها تنقلص، وعندئذ يصبح المجتمع مشلولاً كالجسد الذى خرجت فيه العظام من أحقادها. يحدث هذا الزيف من تداخل الميول بتأثير الهجانة. فمضمون القيم الرفيعة من جراء هذا التداخل، حيث تنقص المفاهيم صوراً هجيبة»^(١٩). يجعل الأرسوزى، فى هذا القول، اللغة أساساً للوجود، ويبرهن فى «بديع القول» عن جدارة عارف اللغة بالسيّد على الوجود. وكذا تعود من جديد إلى صيغة توفيق الحكيم عن الأدمى والفنان، إذ الأدمى الحقيقى سيد اللغة ومسرّة عبقريتها، وإذ «الأدمى الآخر» تجسيد للعوام. يفرز هذا التصور مفهوم النخبة كضرورة حياتية، حيث حارس اللغة

العبرية مسؤول عن الفضاء الاجتماعي الذي يتعامل مع اللغة .

في حال الحكيم ، كما في حال الأرسوزي ، يستعلن مفهوم الاختصاص ، ويتجلى المتذهن الذي يشق العوالم من الأفكار . والاختصاص ، في مدار التعالي ، يعبر عن اختلاف في جواهر البشر قبل أن يعبر عن اختلاف في حدود المهن ، فيكون تباين المهن صورة لتباين كفاءات جوهرية ، أي أن المهن تذهب إلى أصحابها ، لأنها تعرفهم . وفي تصور كهذا ، لا يتعرف المختص بمهنته بل يتميز بجعله فوق المهنة ، فهي تنتمي إليه ، لأنه في جوهره الحقيقي العبر الحقيقي عن جوهر المهنة . في رسالته العاتبة إلى طه حسين ، يشير مصطفى صادق الرافعي إلى رسالته فيقول : « وقد كتبتها من النمط الأول الذي هو فن من زينة البلاغة العربية يشبه بعض فنون الزخرف والتنسيق ، وهو حين يكون في مثل هذه الرسالة لا يكون أبدع منه شيء من الأساليب الأخرى »^(٢٠) . يمارس الرافعي في رسالته استبداد الاختصاص ، وتكون الرسالة أداة لترويج مستلهم الرسالة . فلو كان الأمر مقتصر على رسالة ، لاستنفذ الأمر في كلمات قليلة وبسيطة ، غير أن صاحب الرسالة يمارس الاختصاص قبل كتابة الرسالة ، أي أنه يصوغ رسالة مزدوجة ، رسالة جوهرية تتمطى فيها الأنا الكاتبة ، ورسالة سطحية تبرر المراسلة . تتكشف الرسالة الجوهرية في الصياغة التالية : « لقد هممت أن أعاقب القلم الذي كتب به إليك فأحطم سنه . وأجعله من ناحيتي في «خبر كان» حتى لا يبقى من ناحيتك في خبر «إنه» وقلت كيف ، وبحك ، سودت وجه صحفيي فما هو في سواده مداد مع المداد ، وفي نفسه سواد غير السواد ؟ فقال : وهل أنا في هذه النعمة إلا «عوده» وهل كنت إلا حركة ألفاظك من قيام وقعود .. »^(٢١) . تعلن الصياغة عن استبداد الاختصاص ، تبدأ به ، فتكون محاصرة مستقبل (بكسر الباء) الرسالة أساساً للكتابة وجزءاً محايثاً لها . ويمكن للاستبداد الكتابي ، رغم أقنعه الملهية ، أن يكون ساذجاً وأن يخطئ الهدف . يكتب طه حسين في إجابته على رسالة الرافعي : «أما أنا فأعذر للكاتب الأديب إذا أعلنت مضطراً أن هذا الأسلوب الذي ربما راق أهل القرن الخامس والسادس للهجرة ، لا يستطيع أن يروقنا في هذا العصر الحديث .. »

هنا ، تتعد الرسالة السطحية تاركة المكان كله للرسالة الجوهرية ، ويرفع الكاتب سيف اختصاصه فهو لا يمارس الكتابة - الزخرف إلا ليبرهن أن «الآدمي الأخر» عاجز عن ممارستها ، فالرسالة تحيد ومنازلة وانذار في شكل كلمات . ولذلك يكون رد الرافعي : «ثم أننا نفرض أن هذا الفاضل اضطر أن يكتب في هذا المعنى الذي كتبنا فيه وأراد أن يأتي بصورة من جمال الأدب ، فليكتب الآن وليملأ الوجه الآخر من الصحيفة بم تتم به المقابلة بين ما يروق وما لا يروق ، وليأتنا بالبلاغة التي عجزنا نحن عنها ؛ إذا كان هذا رأي المستور الذي يرمى إليه برأيه الظاهر في تلك الكلمات .»

يشير الرافعي في رده «إلى البلاغة التي عجز طه حسين عنها» غير أنه يسبق الإشارة بفعل أمر : «وليأتنا» ، أي أنه يدعو إلى نزاع سافر يتقرر فيه اسم مرجع البلاغة وسيدها . لا بدور الأمر ؛ إذن ، حول مفاضلة بين أسلوبين لغويين ، بل حول سلطة في اللغة وسلطة على اللغة ، أي حول ضرورة إقرار مرجع لغوي وحيد ، لا يقبل إلى جانبه بمراجع أخرى . يمكن القول هنا ، وبشكل سريع : إذا كان الاختصاص ، في التاريخ الذي كوّن ، يتضمن ، بالضرورة ، أشكالاً لا متكافئة من الاستبداد ، فإن الاختصاص الذي يتكئ على أيديولوجيات لا تاريخية ، يدفع بالاستبداد إلى حدوده الأخيرة . والرافعي ، في منظوره ، يتكئ على مرجعين المرجع الأول لغة فوق التاريخ ، والمرجع الثاني هو الرافعي ذاته وقد أصبح ممثلاً للغة ويصح الأمر أكثر تعقيداً حينما تأخذ اللغة شكل المقدس وتكون مرآة لموضوع مقدس . والمقدس ، في الوعي اللا تاريخي ، يأمر بإلغاء الآخر ويفرض لغة الجهاد بوصفها لغة وحيدة .

تتضمن وحدانية المرجع ، وقد تحصنت بالمقدس ، إلغاء الآخر الذي يقول بمرجع محتمل . وهذا يهدد لانتقال العارف إلى مقام الجلال . ويحتاج هذا الانتقال إلى عملية ثنائية البعد ، يتمها : في بعدها الأول ، العارف - الجلال بالحقيقة ، ويساوي في بعدها الثاني ، بين النقيض والشيطان ، والشيطان تستقبله جهنم وتطرده الأماكن الأخرى . في التنبيه المختزل الذي استهل به الرافعي كتابه : (تحت راية القرآن) نقرأ السطور

التالية . . «ونحن مستيقنون أن ليس في جدال من نجادهم عائدة على أنفسهم ، إذ هم لا يضلون إلا بعلم وعلى بينة ! فمن ثم نزعاً في أسلوب الكتاب إلى منحى بيان . . ، فإن كان فيه من الشدة أو العنف أو القول المؤلم أو التهكم ، فما ذلك أردنا ، ولكننا مثل الذي يصف الرجل الضال ليمنع المهتدي أن يضل ، فما به زجر الأول بل عظه الثاني . في هذا القول يختار الضليل الضلال عن عمد وقصد ، وتكون هدايته نافلة ، وهو يمشی إلى جهنم راضياً ، ولذلك تسبغ على لغة الحق ما شاءت من الصفات . وفي هذا القول أيضاً تعلن لغة الحق عن حقها في احتكار الحق ، لأنها تميز الضال من المهتدي ، وتحسّد الموصفات التي تؤدي إلى الهداية وتلك التي تقود إلى الغواية .

وهكذا يبدأ الرافعي بتقديم ذاته بوصفه صانعاً للكلام - الزخرف ، أي بوصفه سلطة في حقل اللغة ، فإن لم يتم الاعتراف بسلطته بوصفه مرجعاً وحيداً ، ترك موقع الكاتب وأخذ بلباس القاضي ، حيث يرسم التخوم بين الضلال والهداية . ينزاح الخلاف من حقل اللغة إلى حقل الإيمان ، حيث تكون بلاغة الرافعي صورة للإيمان ، ولغة طه حسين مرة للكفر . غير أن الأمر يتجاوز اللغة والإيمان معاً ، فهو يصدر عن عنصر ثالث هو : الاستبداد ، الذي يجد له أفقعة في اللغة والإيمان وما بينهما . والاستبداد هذا يعود إلى تاريخ بعيد ربط بين المعرفة والقداسة ، أو ربط بين احتكار المعرفة والقداسة معاً ، أي جعل من الاستبداد صفة محيطة لمحتكر المعرفة ، لأن الاحتكار لا يستمر ويتعزز إلا بتهديم وإلغاء كل من يطالب بكسر الاحتكار ويدعو إلى توزيع جديد وعادل للأمور المحتكرة . وحقيقة الأمر أن العلاقة بين طه حسين والرافعي لا تدور بين وجهين واسمين مختلفين إنما تدور بين وجه له اسم علم وقناع قديم لا اسم له ، أي أن العلاقة بينهما هي علاقة بين ذاتية إنسانية متطورة ونسق قديم ينكر التطور . وفي هذا الفرق يقف طه حسين اسماً ووجهاً وأسلوباً . بينا تتلاشى ملامح الرافعي في النسق الذي يتسمى إليه . فيكون قناعاً لنسق لا يحتمل أساء العلم ولا الأساليب المنفردة وحق الاختلاف .

إن أسلوب الرافعي يصادر الحوار منذ البداية ، لأنه في أسلوبه بموضع الحق في زمن مضى وانتهى ولذلك تكون لغة الجهاد قائمة في النص المكتوب قبل بدء الخلاف . ويكون على

المختلف أن ينتهي ومحرم من اللغة التي يكتب بها ، لأنها تشوبه وتدنيس للغة أولى موجودة في زمن انقضى . تطارد لغة الجهاد الخصم حتى الهلاك ، وتصوغ صورته بما يبرر هلاكه . يكتب الرافعي عن طه حسين : «ولكن ما بال أستاذ الجامعة في عبارته الركيكة وذهنه الفج وخياله المطموس وقلبه المطبوع عليه وفلسفته الزائفة وتقليده الأعر ؟»^(٢٢) . يصوغ الرافعي صورة خصمه بما يبرر إعدامه ، وتكون الصورة مرآة لبلاغة القاضي ، والبلاغة تنأى عن الشخص وتحلق الأشياء . والرافعي يمتلك الحقيقة لأنه يمتلك اللغة القادرة على فصل الطيب من الخبيث : «ولهذا الكاتب آراء فاسدة ظاهرة البطلان . . . ولكنه يسوقها في عبارات بليغة إذا أنت كنت بصيراً بصناعة البيان ودققت فيها رأيت فساد المعاني . . . يظهر استبداد الاختصاص مرة أخرى ، وتبرز لغة المختص مرجعاً يقوم اللغات الأخرى ، حيث تأتي لغة طه حسين «في هيئة راقصة خليعة مبتذلة تنطوس لك في ألوانها وخيالاتها وتفحش عليك في دثما وغزها فلا تشك في سقوطها وسفالتها» ، وتأتي لغة الصحف في الكلام «الضعيف والساقط والمردول» . وقد يبدو الرافعي مدافعاً عن أصول اللغة ولغة الأصول ، ويشدد دفاعه عندما يقدر اللغة ويراهم مرآة لقدس ، لكن خطاب الإعدام يضع اللغة والدين جانباً ، ويعطى المكان كله للبليغ ، الجلال . يصوغ البليغ صورة الخصم في لغة مروعة تبرر هلاك الخصم وتدلل على جدارة القاضي واستطاعته في أن . تصبح اللغة لعبة قاتلة تناسل من القواميس وتستنهض ما شاءت من المترادفات والأوصاف وأحوال الجناس والطباق ، فليس المطلوب تحديد الوقائع في لغة مقتصدة ، بل إلقاء الضوء ساطعاً على مهارة البليغ ووجدانيته اللغوية ، والواحد الأحد في اللغة ، كما في السياسة ، يلغى كل من لا يعرف بوحدانيته .

ينطلق توفيق الحكيم من ألق الفكرة وينسحب مغترباً . ويتجهد الأرسوزي في محراب اللغة ونشئ . فلسفة النخبة ، أما الرافعي فيزواج بين اللغوي والقاضي ليحتكر الحقيقة . ينطلق الأول من فلسفة الفن ، والثاني من فلسفة اللغة ، أما الثالث فيأخذ بأيدولوجيا الشيخ التقليدي التي تقرّر شكل المحلل والمحرم في الفن واللغة والعلوم الأخرى . وعلى الرغم من اختلاف أشكال الوعي بينهم . فإن فلسفة المرنبة توحدتهم

وربما تشير أسلوبية الخراط إلى المفارقة التي تسكن الكاتب ، حتى إن كان عدواً للمرتبة ومقاتلاً في سبيل عالم تعمه المساواة . في استهلاله لرواية (أم سعد) يكشف غسان كنفاني عن احترامه العميق لأم سعد ، التي تقاتل سعياً وراء رغيف لا تحذله الكرامة ، بل إن غسان يعترف راضياً بالدروس الأخلاقية والمعنوية والوطنية التي تعلمها من هذه المرأة البسيطة . مع ذلك ؛ فإن غسان عندما يكتب ، مستلهماً تجربة أم سعد ، فإنه يكتب بلغة المدارس الأدبية المسيطرة ، لا بلغة أم سعد . يكتب وفقاً لقواعد النحو والصرف والإنشاء التي تواضعت عليها المدارس والجامعات الرسمية ، لكانه يكتب عن أم سعد بلغة يعرفها الناقد الأدبي أكثر مما تعرفها أم سعد . ولعل هذه المفارقة تكشف الفرق بين لغة الشعب الطليقة ولغة المدارس المقيّدة ، وتخرج عن أصول فلسفة تعليمية مسيطرة تباعد بين قواعد اللغة وأحوال الحياة اليومية . لا يصدر استبداد المثقف عن حالة المرتبة بقدر ما يصدر عن فلسفة تعليمية تنتج المرتبة في إعادة إنتاج الفروق الاجتماعية .

الاستبداد والفن الملاذ :

الحديث عن الاستبداد حديث عن الحرية ، ولكن بشكل آخر . ووجود الظواهر المتناقضة يعادل وجود الصراع القائم بينها لا أكثر . وهذا الأمر يجعل الكتابة المتحررة تنشق عناصرها من واقع الصراع مع ما هو مختلف عنها ؛ ويدفعها إلى طرح إشكالية كتابية جديدة . تكون الحرية فيها عنصراً داخلياً في علاقات الكتابة جميعها . فليس المطلوب كتابة تدافع عن موضوع الحرية ، كما لو كانت علاقة خارجية ، إنما المطلوب ممارسة الحرية في الكتابة . ولعل الفراق بين الموضوع وممارسته هو الذي أنتج المفارقة المأساوية التي سكنت «الواقعية الاشتراكية» . فلقد حاولت تلك الواقعية الدفاع عن الحرية وهي مرتبنة إلى جملة من الأرقام الساكنة ، التي تعقل الحرية قبل أن تطلقها ، والتي تمثلت في تجريد شكلاني يختص ثلاثة عناصر جاهزة : الصراع الطبقي ، البطل الإيجابي ، والنهاية المتفائلة . وكانت بذلك تند الفن وهي تظن أنها تبعته ، ناسية أن وجود الفن يساوي الوجود الحر للفن ؛ أي تمرده على التعاليم الثابتة جميعها . وبهذا المعنى ، لم يكن «أدب الواقعية

جميعاً . فهم يعرفون ما لا يعرف الإنسان العادي . ومن لا يعرف عليه أن يخضع لحامل المعرفة .

إن الكتابة - المرتبة لانتزال مسيطرة ، لأن التاريخ الإنسان الكلي لم يغادر قواعده الأولى ، فما يزال عدم المساواة بين البشر قانوناً ذهبياً . وقد تجد تلك المرتبة مكاناً لها في أجناس كتابية تنزع إلى تحرير القارئ وتخليصه من قيود التلقين والاستظهار . فالمفترض أن الرواية تحرّض التخيل وتهدم الواقع ، غير أن أشكالاً كتابية قد تعتقل القارئ وهي تحرّره . بسبب لغة مخلوقة تستبدل النفي بالتلقين . يفترض التلقين غياب المتلقى ويقبل النفي بحضور سلبى . في رواية نسجها جهد كثيف جدير بالاحترام والتقدير ، نقرأ السطور التالية : «يسعفهما السعير وهو يحسو الكأس التي تسح . وسنايك السرايوم لها سورة مستظيرة وسعار التمريس على ملأسة السمرة الممددة . يتلمس السحاب المتسلسل السقوط . ويسوخ السهم مفروساً في مرساته الأسيلة . ثم اتبجاس المساورة الذي يستنيم إلى الوسن تسفى عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير» (٢٣) . قد يستنيم المنطق ، ظاهرياً ، إلى منطق كتابة إبداعية تنطق بتجربة الوجد وتستنطقها ، ويكون التنقيب في اللغة سبباً لمغاوَر ذات لا تسلم أسرارها إلا للغة أخرى ، لغة داخلية صقيلة تمور في ملكوت الروح ولا تغادره ، فيعيدة عن اليومى هي ، وقصبة عن العادى والمألوف . إنها لغة أخرى لحيز محتجب ومغترب عن مألوف الكلام . مع ذلك ، فإن التعبير الفني لا يلغى المسافة التقليدية ، ولا يسمح بقاء موعود بين الكاتب والقارئ . يظل إدوار الخراط ، رغم جهده الإبداعي ، صانعاً للكلام ، يصنع قولاً يبعد القارئ ويضع بينهما مسافة ، أى أنه يصنع المسافة في صنع القول ، لكانه يكتب لقارئ يسكن فيه ويساكنه ، تاركاً القارئ يتطلع مهوراً إلى أسلوب لا يصله . وإذا كان الأرسوزى يقول سراً : «في البدء كانت الكلمة» ، ويتعلم الكلمة ثم يخلفها ، فإن إدوار الخراط يعلن في أسلوبية : «في البدء كانت المسافة» ، فيكتب لقارئ يؤمن بالسحر والساحر ، تاركاً القارئ العادى يتعلم في قادم الأيام . والمسألة هنا تدور بين التحرر والقيّد ، ولغة النثر نفى للقيّد اللغوى المتوارث ، الذي يحجب الواقع ويذكر بلغة الكهان .

الاشتراكية» سلطوياً في مضمونه - خدمة طبقة مهيمنة - إنما كان سلطوياً في منظوره الأدبي العام .

وقد يبدو ، ظاهرياً ، أن مفهوم حرية الفن «أى الفن» يرتبط بالشكل ويقتصر على التجريب الشكل ، غير أن الأمر يتجاوز الشكل ويصل مباشرة إلى الموضوعية التاريخية للعمل الفني ، إذ لا يمكن لهذا العمل أن يختصن علاقات الواقع إلا إذا كان متحرراً من كل مرجع معياري ، سياسياً كان أو أيديولوجياً ، لأن الفن لا يتحدد بما أراد أن يكون بل بالموضوعية التي يقولها . ولذلك فإن مفهوم الحرية يُحيل إلى الحقل المعرفي وموضوعية المعرفة قبل أن يشير إلى مقوله سياسية . فالفن لا يقول الحقيقة إلا إن كان حراً . ولا يكون فناً إلا إن قال الحقيقة . ولذلك فإن تاريخ الفن العظيم هو تاريخ صراعه ضد عوالم الاستبداد . وحقيقة الأمر ، أن تاريخ الفن هو تاريخ تكوّن بوصفه موضوعاً مستقلاً يحمل اسم الفن . فالسلطات المستبدة ، قديماً وحديثاً ، تُرجع أشكال الكتابة كلها إلى كهنوت سلطوى . تذوّب اللغة والشعر والفقه والقانون والرسوم في هواء السلطة ، ويظل مرجع كل عنصر خارجاً عنه مقيداً بكهنوت سرمدى أو عارض . وإذا كان شوق الإنسان السرمدى التحول من موضوع عُقل ومبهم إلى ذاتية مستقلة ، فإن نزوع الفنون الانتقال من قول تابع إلى قول أصيل ، قول تنسجعه علاقات الفن بدون قسر خارجي . يدور الأمر بين الواحد والمتعدد ، الواحد قانع في سكونه وساكن في قوله ، والمتعدد مرن ومتغير ويعشق التجربة لأنه يكره الثبات .

تنسم الكتابة السلطوية بصوت أحادي يضع ذاته فوق الأزمنة . صوت كامل لا يحتمل التأويل وتعددية القراءة ولا يقبل بالحركة . فالحركة تغير والكامل لا يقبل بالتغير . وزمن الكامل يعدم كل الأزمنة والمستقبل أول من يقع عليه الإعدام . وبما أن الظواهر تتعرف بتناقضها ، فإن وجود الكامل يستدعي وجود الناقص ، بدءاً بالتلميذ «الذي لا عقل له» وصولاً إلى قارئ عام جدير بالتلقين والاستظهار . تحدد علاقة الكامل بالناقص شكل اللغة بينها . فتكون لغة شفافة لا قنم فيها ، لأن الكامل لا يقبل بالاجتهاد والاحتمال . وفي هذا كله يقول الكامل المفترض واقعه ، فيكون سرمدياً لأنه أفضل العوالم ،

ويقول أيضاً إن الكتابة الكاملة تثبت الواقع القائم ولا توحى بإمكانية وجود واقع مختلف . وهذا ما يجعل التخيل ، في المنظور السلطوى ، لعة وهرة .

في مقابل هذا الخطاب الكهنوتي يقف الفن الأصيل ، يستوى في ذلك الشعر والمسرحية والرواية واللوحة الفنية والقطعة الموسيقية . . . تقف ممارسة أخرى تعطى قولها في صور فنية ، يتداخل فيها الواقع بالتخيل ، وتختلط فيها الأزمنة ، ويظهر فيها الحاضر ويتراعى المستقبل ، فلا مكان للقول المغلق ولا موقع للأزمة المغلقة . تقف الصورة الفنية غامضة وفيها ما هو قريب من الأحجية . وهي في هذا الغموض تحاور القارئ وتدعه يستبطن فكره ويبحث عن سؤال . لا تشير الأحجية في العمل الفني إلى اللعب ، وإن كان فيها بعض اللعب ، وإنما تشير إلى الطبيعة الحوارية التي لا يكون العمل الفني موجوداً إلا بها . ويفضل هذه الطبيعة يلتقي منتج العمل الفني بمستقبل (بكسر الباء) عمله ، فيكون العمل موضوعاً لحوار وموضعاً لحوار . يتراجع التلقين وعصا العارف الغليظة ، ويتوحد الفنان مع قارئه بحثاً عن زمن بديل . ليست أحجية العمل الفني إلا ذلك الإيحاء الناتج عن ممارسة تسأل الواقع وتقول أكثر مما يقول . وهذا «الأكثر» يجرّ القارئ من زمن الواقع المختصر ويحضره على التفكير بأزمته أخرى .

يعتمد الخطاب السلطوى على قول أحادي الدلالة ، على استبداد المضمون إن صح القول . وهذا الاستبداد الذي يختصن الواقع إلى بلاغة هو أساس رفض التجريب والتجربة وكل ممارسة عملية معقدة ، فردية كانت أو جماعية . تصبح اللغة مرجع الواقع وضامن الحقيقة ، فالواقع يوجد بفقد ما تسمح له اللغة بالوجود ، والحقيقة تتشكل وفقاً لقواعد اللغة . إن سمات الخطاب الاستبدادي تحدد الفرق بين البلاغة والشعرية : إذ الأولى قول ينفي الإنسان ويصادر عقله ، وإذ الثانية قول يعيد الاعتبار إلى العقل والإنسان والرغبة الطليقة .

ويبدو الفن ، برغم عظيمته ، مجالاً هشاً للتححرّز . إن كان الفن حرية مرغوبة فما يقيم الفن حقّق رغباته منذ زمن في آلة أثيلة تدمر الفن والفنان ، لأن فاعلية الفن تصدر عن فاعلية من يعترف به .

الهوامش :

- ١ - انظر : G. Thomson: *Marxism and poetry*, Lawrence & Wishart, London, 1975, P. 41.
- ٢ - المرجع ذاته . ص : ٤٢ .
- ٣ - انظر : J. Belkhir: *Les Intellectuels et le pouvoir* Eds. Anthropos, Paris, 1981, P. 24.
- ٤ - المرجع السابق . ص : ٣٢ .
- ٥ - عبد المجيد زراعت : الشعر الأموي بين الفن والسلطان ، دار الباحث ، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٢٦ .
- ٦ - حسن حنفي : من العقيدة إلى الثورة ، المجلد الأول ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ص : ١٠ .
- ٧ - خالد زيادة : كاتب السلطان ، دار الريس ، لندن ، ١٩٩١ ، ص ٢١٤ .
- ٨ - فرج فودة : قبل السقوط ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٤٥ .
- ٩ - قضايا وشهادات ، العدد الثالث ، شتاء ١٩٩١ ، قبرص - دمشق ، ص : ٢٤٠ - ٢٤١ .
- ١٠ - الحسين بن أمير المؤمنين المنصور بالله القاسم بن محمد بن علي ، الذار البغية ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص : ٦٨ .
- ١١ - المرجع السابق ص : ٦٩ .
- ١٢ - انظر : P. Bourdieu : *homo academicus*, Eds: de Minuit, Paris, 1984, p. 57.
- ١٣ - أنظر : J. Belkhir: *l'intellectuel, l'intelligentsia, et les manuels*, Eds: Anthropos, 1983, p: 189.
- ١٤ - انظر : J. Rancière: *Le maître ignorant*, Eds: Fayard, Paris, 1987, p: 9-20.
- ١٥ - انظر : P. Freire: *Pédagogie des opprimés*, Maspero, Paris, 1980 p: 50-57.
- ١٦ - توفيق الحكيم : زهرة العمر ، دار الهلال ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص : ١١ .
- ١٧ - ناجي نجيب : توفيق الحكيم وأسطورة الحضارة ، دار الهلال ، ١٩٨٧ ، ص : ١٤٩ .
- ١٨ - زكي الأرسوزي ، المؤلفات الكاملة ، المجلد الثاني ، دمشق ، ١٩٧٣ ، ص : ٤١٤ .
- ١٩ - المرجع السابق . ص : ٤١٥ .
- ٢٠ - طه حسين ، حديث الأربعة ، الجزء الثالث ، دار المعارف ، القاهرة ، ص : ٥ .
- ٢١ - المرجع السابق . ص : ٧ .
- ٢٢ - مصطفى صادق الرافعي : تحت راية القرآن ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص : ١٢١ .
- ٢٣ - إدوارد الخراط : الزمن الآخر ، دار شهدى ، القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص : ١٦٤ .

تمثيل التابع

والمحاورون الأنثروبولوجيون

إدوارد و. سعيد*

قدمت هذه الورقة لأول مرة ضمن إطار إحدى جلسات الاجتماع السنوي السادس والثمانين لاتحاد الأنثروبولوجيين الأمريكيين في شيكاغو في ٢١ نوفمبر ١٩٨٧ ، وذلك بناء على دعوة من الأستاذة الدكتورة كاثرين فيرديري الأستاذة بجامعة جونز هوبكنز التي أدين لها بالكثير من الشكر والعرفان . ولقد كان عنوان الجلسة «محاورو الأنثروبولوجيا : إدوارد سعيد وتمثيلات التابع» ، ورأسها ونظمها الأستاذ الدكتور ويليام روزييري (من نيوسكول) و طلال أسد (من هل) اللذان اشتركا في المناقشة أيضاً . وقد اشترك في المناقشة الأستاذ الدكتور آن ستولر وريتشارد فوكس وريتا روزالدو وبول رينيو . وأود أن أعبر عن عميق امتناني لما أبدوه جميعهم من تعليقات وملاحظات قمت بإدخال بعضها في هدوء في النص المنقح . وهناك أيضاً عدد من الملاحظات التي تفضلت الأستاذة الدكتورة ليلى أبو لغد بإبدائها ، كما أود أن أعرب عن امتناني للأستاذة الدكتورة ديورا بول (ميتسيجان) لما أبدته من مقترحات قيمة

«كريتيكال إنكويري» ١٥ (شتاء ١٩٨٩)
Critical Inquiry 15 (Winter 1989)

* إدوارد سعيد هو أستاذ الأدب الإنجليزية والمقارنة بجامعة كولومبيا .
نشر هذا المقال بمجلة كريتيكال إنكويري Critical Inquiry تحت عنوان
Representing the Colonized: Anthropologies Interlocutors,
وقام بترجمته حازم عزمي المعيد بقسم اللغة الإنجليزية جامعة القاهرة ،
فرع بني سويف .

المفهوم . فقبل الحرب العالمية الثانية كانت الكلمة تدل على سكان العالم غير الغربي ، غير الأوروبي ، هؤلاء الذين تمكن الأوروبيون من إخضاعهم لسيطرتهم فضلاً عن احتلال أراضيهم .

ومن هنا نرى أن البرت ميمي Albert Memmi يضع المستعمر (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) والمستعمر (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) في عالم فريد من نوعه له قوانينه وأوضاعه الخاصة به ، في حين نرى فرانتز فانون Frantz Fanon في كتابه (معذبو الأرض) The Wretched of the Earth يتحدث عن المدينة المحتلة بوصفها مقسمة إلى شطرين منفصلين لا يتواصلان مع بعضهما البعض إلا عبر منطقتي العنف والعنف المضاد . وعندما صارت أفكار ألفريد سوفي Alfred Sauvy عن العوالم الثلاثة جزءاً من المؤسسة الاجتماعية ، سواء على مستوى التنظير أو التطبيق ، أضحي مصطلح «التابع» مرادفاً لمصطلح «العالم الثالث» .

بيد أن الوجود الاستعماري للقوى الغربية ظل قائماً في مناطق عديدة من أفريقيا وآسيا اللتين استقل الكثير من بلدانها في فترة الحرب العالمية الثانية تقريباً . ذلك أن فكرة «التابع» لم تكن جزئية تاريخية انتهت مع حصول الدول المحتلة على حق السيادة القومية ، بل هي فئة يصنف تحتها سكان الدول حديثة الاستقلال ، مثلهم في ذلك مثل رعايا المناطق التي لا زالت مستعمرة من الأوروبيين الذين استقروا فيها . وهكذا قدر للعنصرية أن تظل قوة كبيرة لها آثارها المدمرة في الحروب الاستعمارية قبيحة الوجه ، وفي داخل أنظمة الحكم المتسلطة . ولذلك حملت تجربة الاحتلال الكثير من المعاني لعدد غير قليل من المناطق والشعوب التي لم يكن لرحيل الشرطي الأبيض وإنزال آخر علم أوروبي - وأنا هنا أعيد صياغة ما قاله فانون - أثر في إنهاء تبعيتها للغرب وتحريها من سلطانه . ذلك أن الوقوع في شباك الاحتلال كان قدراً آثاره مزمنة وناتجة ظلمة إلى حد بعيد ، خصوصاً بعد الحصول على الاستقلال القومي . وهكذا تشكل واقع التابع من خليط من الفقر والاعتماد على الغير والتخلف والعديد من أمراض السلطة والفساد ، بالإضافة طبعاً إلى بعض الإنجازات الملحوظة في مجالات الحروب وعو الأمية والتنمية الاقتصادية . لقد تمكن

تتبع المفردات الأربع الرئيسية في عنوان هذه الملاحظات من مجال مضطرب بعض الشيء وغير مستقر . فعلى سبيل المثال يصعب الآن إن لم يكن مستحيلاً أن نتذكر وقتاً من الأوقات لم يتحدث الناس فيه عن وجود أزمة في التمثيل . وكلما عني الباحثون بتحليل هذه الأزمة ومناقشتها بدا أصل نشأتها أكثر قدماً . إن آراء ميشيل فوكو Michel Foucault تبدو صياغة أكثر إحكاماً - ولا أقول أكثر جاذبية - للفكرة نفسها التي نجدتها في أعمال مؤرخين أدبيين من أمثال إيرل واسرمان Earl Wasserman وإريك أويرباخ Erich Auerbach وم . ه . أبرامز M. H. Abrams ، هذه الفكرة التي تقول إنه مع تصدع الصورة الكلاسيكية للاتفاق الجماعي في الرأي فقدت الكلمة مصداقيتها بوصفها وسيطاً شفافاً يتبدى من خلاله سر الذات . وفي المقابل برزت اللغة جوهرًا معتمًا غامضاً وإن اتصف بتجريد غريب ، ومن ثم صارت اللغة منذ ذلك الحين موضوعاً للدرس الفقهى . واستعصت على أي محاولة لتمثيل الواقع على نحو يركز على المحاكاة ، وأخذت في العمل على تحييد هذه المحاولات .

ففي عصر نيتشه Nietzsche وماركس Marx وفرويد Freud لم تقتصر التحديات التي تواجهها محاولات تمثيل الواقع على الوعي بالأشكال والأعراف اللغوية ، بل صار لزاماً عليها أيضاً أن تواجه ضغوطاً من قبل قوى أخرى تتجاوز حدود الذات والقدرة البشرية ، بل تتجاوز الحدود الثقافية أيضاً ، وأعني بهذا قوى الطبقة ، واللاوعي ، والنوع ، والعرق والبنية . أما عما أحدثته هذه القوى من تحولات في مفاهيمنا القديمة فحدث ولا حرج ، إذ إن تلك الماهيات التي كانت في الماضي تدخل ضمن نطاق الثوابت ، كالمؤلف والنص والمحسوسات ، صارت اليوم من قبيل الأشياء التي لا يمكن الإدلاء برأي قاطع فيها . إن تمثيل أحد الأشخاص أو حتى تمثيل شيء ما قد صار من قبيل المحاولات الشاقة التي تتسم بالتعقيد والصعوبة البالغين . أما التكهن بنتائج هذه المحاولة على نحو قاطع وحاسم فيكاد أن يكون ضرباً من ضروب المستحيل .

أما فكرة التابع أو المستعمر The Colonized ، وهي ثانية المفردات الأربع الرئيسية ، فهي الأخرى لا تبرا من تذبذب

التابعون من تحرير أنفسهم على أحد المستويات ، ولكنهم على مستوى آخر ظلوا ضحايا لماضيهم .

وبعداً عن دلالات الأسى تجاه الذات وخضوعها المطلق ، فإن مفهوم «التابع» قد اتسع ليحتوي نوعيات أخرى من البشر مثل النساء والطبقات المغلوبة على أمرها والأقليات القومية ، بل حتى أصحاب التخصصات الأكاديمية الفرعية أو الهامشية . وسرعان ما صيغت حول مفهوم «التابع» العديد من الألفاظ والعبارات التي تؤكد كلها هامشية تلك الفئة من البشر وثانويتها ، فهم على حد تصوير ف . س . نايسول V.S. Naipaul الساخر أناسٌ قُدِّر لهم أن يكتفوا باستخدام التليفون دون أن يخرجوه قط . وهكذا ظلت مكانة «التابعين» دائماً هامشية قوامها الاعتماد على الغير ، وظل الجميع على نظرهم إليهم باعتبارهم شعوباً متخلفة أو على أفضل تقدير نامية يحكمها مستعمر يفوقها علماً وقوة ، فهو مركز الكون بالنسبة لها بوصفه السيد المطلق ذا اليد العليا لا ينازعه في ذلك منازع . وبعبارة أخرى فإن العالم قد ظل على ما كان عليه من انقسام إلى سادة وتابعين ، فإذا كان تصنيف الإنسان الأدنى قد اتسع ليشمل نوعيات جديدة من البشر داخل إطار عصر جديد ، فما هذا إلا دليل جديد على سوء حظ ذلك الإنسان التعس ، إذ صار انطباق صفة «التابع» على أحد الأشخاص يعنى بالضرورة انتهائه إلى العديد من الماهيات المختلفة ، تلك الماهيات التي تنتمي بدورها إلى بقاء وأزمة مختلفة ومتفرقة ، وإن اشتركت جميعها في واقع واحد ألا وهو واقع الدونية .

أما بالنسبة للأنثروبولوجيا بوصفها تصنيفاً (أو مقولة) فأظنها في غير حاجة إلى مثل لكى يضيف جديداً إلى ما كُتب أو قيل عن الأزمة الراهنة التي يعانيها هذا العلم أو على الأقل تعانيها بعض فروعه . وبشكل عام يمكننا هنا أن نشير إلى اتجاهين في هذا المبحث ، أحدهما هو ذلك الاتجاه الذى تولد عن مجال الآراء العلمية خلال العشرين عاماً الماضية تقريباً ، وهو الاتجاه الذى يدعو إلى الوعى بدور المؤسسة الاستعمارية الغربية في توجيه مسار دراسة المجتمعات «البداية» وتصويرها ، تلك المجتمعات غير الغربية والتي دونها تقدماً . ولقد تمثل هذا الدور الاستعماري في محاولة استغلال الغرب لتلك المجتمعات

واتكالمها عليه . فضلاً عن اضطهاد الفلاحين والتلاعب بأقدار تلك الشعوب ومحاولة توجيه سياساتها ، بحيث تخدم في ذلك الأغراض التوسعية الغربية . وسرعان ما أثمر هذا الوعى العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الماركسية أو المناهضة للإمبريالية، وهو ما تجده على سبيل المثال في أعمال إريك ولف Eric Wolf وفي دراسة وليام روزييري William Roseberry (القهوة والرأسمالية في الأنديز الفنزويلية) Coffee and Capitalism in the Venezeulan Andes ودراسة جون ناش June Nash (نحن نأكل المناجم والمناجم تأكلنا) We Eat the Mines and the Mines Eat us ودراسة ميكائيل توسيج Michael Taussig المسماة (الشيطان وصنمية السلع في أمريكا الجنوبية) The Devil and Commodity Fetishism في South America بالإضافة إلى العديد من الدراسات الأخرى . ولقد واكب هذه الحركة المضادة العديد من الدراسات الأنثروبولوجية الأثوية ، وذلك على نحو يدعو إلى الإعجاب ، ونذكر منها هنا على سبيل المثال دراسة إميلي مارتين (المرأة في الجسد) The Woman in the body ودراسة ليل أبو لغد Lila Abu - Lughod (العواطف المنحجبة) Veiled Sentiments ، كما واكب هذه الحركة أيضاً بعض الدراسات في الأنثروبولوجيا التاريخية ، مثال عليها كتاب ريتشارد فوكس Richard Fox (أسود البنجاب) Lions of the Punjab ، بالإضافة إلى أعمال أخرى تتصل بالصراع السياسى المعاصر : جين كوماروف Jean Comaroff (جسد القوة وروح المقاومة) Body of Power, Spirit of Resistance والأنثروبولوجيا الأمريكية (انظر على سبيل المثال دراسات سوزان هاردنج Susan Harding عن التطرف الدينى ، بالإضافة إلى الدراسات الأنثروبولوجية ذات الاتجاه الرافض المتشكك ، وانظر دراسة شيلتون دافيز Shelton Davis (ضحايا المعجزة) Victims of the Miracle) .

أما الاتجاه الرئيسى الثانى فيتمثل في أنثروبولوجيا ما بعد الحداثة Postmodern Anthropology وهو الاتجاه الذى يضم بشكل عام الدارسين المتأثرين بالنظرية الأدبية ، أو على نحو أكثر دقة واضعى النظريات الحديثة في مجالات الكتابة والخطاب وأنماط السلطة ، من أمثال فوكو Foucault ورولان

فروعها في عصرنا الحالي ، ولكنه بالتأكيد أكثر خطورة واستفحالا بالنسبة لعلم الأنثروبولوجيا . وقد عبّر ريتشارد فوكس عن هذا المعنى في عبارة موجزة ، إذ قال :

« تبدو الأنثروبولوجيا اليوم من الناحية الفكرية وقد تهددها الخطر نفسه الذي يهدد الأنثروبولوجيين أنفسهم : التحول إلى نوع أكاديمي مقروض . فمن الناحية المهنية يتمثل هذا الخطر في تناقص فرص العمل المتاحة وانخفاض عدد البرامج الدراسية في الجامعة ، وقلة الدعم الموجه لخدمة البحوث الأنثروبولوجية إلى غير ذلك من مظاهر التدهور التي طرأت على المكانة المهنية للمشتغلين بالبحث الأنثروبولوجي . أما الخطر الفكري فينبع من داخل التخصص نفسه ، إذ هنا من أمام خلاف بين وجهتي نظر في مسألة الثقافة [وما للثان يعرفها فوكس بالماادية الثقافية Cultural materialism وعلم الثقافة Culturology] لنكتشف أن بينهما من الخصائص المشتركة ما يزيد عن الحد وأن أوجه الخلاف بينهما أقل من اللازم » .

وإنه لمن قبيل الأمور المثيرة والثرية بالمعانى ، أن كتاب فوكس الشهير (أسود البنجاب) Lions of The punjab الذي سُمِّت منه هذه العبارات يتفق مع باحثين آخرين تعرضوا بالدراسة والتشخيص لـ «مرض العصر» الذي تعاني منه الأنثروبولوجيا - ذلك أنه بالفعل مرض فيما اعتقد - أقول إن فوكس يتفق مع هؤلاء الباحثين أمثال شيرى أورنر Sherry Ortner في أن البديل الناجع يتمثل في استخلاص وسائل التطبيق من التطبيق الفعلي ذاته ، بحيث يدعم هذا البديل ذخيرة من المفاهيم مثل فرض السيطرة Hegemony إعادة الإنتاج الاجتماعي Social reproduction والأيدولوجيا ، وهي مفاهيم مقتبسة من باحثين آخرين غير أنثروبولوجيين أمثال أنتونيو جرامشي Antonio Gramsci وريموند ويليامز Raymond Williams وآلان تورين Alain Touraine وبيير بورديو . ومع هذا يظل الانطباع بأن هناك تأثيراً عميقاً للصيغة الإنهاكية Paradigm - exhaustion التي أشار إليها كون Kuhn والتي تبدو ملحة ، وهو ما يتذر في اعتقادي بعواقب

بارت Roland Barthes وكليفورد جيرتز Clifford Geertz وجاك ديريدا Jacques Derrida وهابيدن وايت Hayden White . ولشد ما كان تأثيرى إذ لم أر سوى نفر قليل من الباحثين الذين أسهموا في مجموعات الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة مثل (كتابة الثقافة) Writing Culture و (الأنثروبولوجيا منهاجاً للنقد الثقافي) Anthropology as Cultural critique - أقول إننى لم أجد سوى عدد قليل من هؤلاء الباحثين يطالبون صراحة بوضع نهاية للأنثروبولوجيا ، بينما نجد على سبيل المثال أن عدداً من الدارسين الأدبيين يوصون بالشئ نفسه بالنسبة لمفهوم الأدب . لكن الذى أثار تعجبى حقاً هو أننى لم أجد سوى قلة من الأنثروبولوجيين الذين تلقى كتاباتهم صدى خارج نطاق أهل التخصص - أقول إننى لم أجد سوى قلة من هؤلاء الباحثين لا يخفون رغبتهم في أن تكون الأنثروبولوجيا والنصوص الأنثروبولوجية أكثر توجهاً ناحية الأدب والنظرية الأدبية ، من حيث الأسلوب والرؤية ، وفي أن يتفق الأنثروبولوجيون وقتاً أطول في التفكير في أمر النصية Textuality بدلاً من إرهاق أذهانهم في أمر انتقال الصفات عن طريق الأم Matrilineal descent وبعث نحتل قضايا البوطيقا الثقافية موقعاً حيواً وأكثر أهمية في أبحاثهم ، من اعتبارات أخرى من قبيل التنظيم القبلي والاقتصاد الزراعى والتصنيف البدائى .

لكن هذين الاتجاهين يخفقان في التعبير عن مشاكل أكثر عمقا وخطورة يواجهها علم الأنثروبولوجيا في وقتنا الحاضر . فإذا تغاضينا عن المناقشات والسجلات العلمية المهمة التي تشهدنا بعض التخصصات الأنثروبولوجية الفرعية ذات الطبيعة الخاصة ، مثل الدراسات الأنديزية والديانات الهندية ، أقول إنه لو انصرفنا مؤقتاً عن النظر في هذه الأمور ، فسوف نجد أن الباحثين الأنثروبولوجيين من أنصار الاتجاهات الماركسية والمضادة للإمبريالية وما وراء الأنثروبولوجية - meta-anthropological من أمثال جيرتز وتوسيج وولف ومارشان شالينز Marshall Shalins وجوهانز فايان Johannes Fa-bian وغيرهم ، يعيرون في أعمالهم الحديثة عن داء متأصل يهدد المكانة الاجتماعية والسياسية لعلم الأنثروبولوجيا كله . وقد يكون مثل هذا الداء من سمات العلوم الإنسانية بمختلف

شديدة الخطر بالنسبة لمكانة الأنثروبولوجيا بوصفها حقلاً من حقول المعرفة .

وأظن أيضاً أنه يوجد في وقتنا الحالي مخاوف (لها أسبابها المقتعة) من أن أنثروبولوجي اليوم لم يعد بإمكانهم أن يمارسوا أنشطتهم السابقة بالسهولة نفسها في الأماكن التي كانت إبان العصر الاستعماري حقلاً خصباً لتجاربيهم . وفي هذا بلا شك تحدٍ سياسي للإنونجرافيا في مناطق كان الأنثروبولوجي فيها حتى عهد غير بعيد متمتعاً بنفوذ لا بأس به . لقد تباينت ردود الأفعال تجاه ذلك الوضع الجديد ، ففي حين لاذ البعض بالسياسات النصية أخذ فريق آخر يستخدم العنف الناتج عن المجال بوصفه موضوعاً من موضوعات نظرية ما بعد الحداثة Postmodern Theory ، في حين نجد قريباً ثالثاً يستخدم الخطاب الأنثروبولوجي لكي يقيم عليه نماذج لما يطرأ على المجتمع من تغييرات وتحولات . على أننا لا نجد في أي من هذه التوجهات الثلاثة النبرة المتفائلة نفسها بخصوص مستقبل الحقل الأنثروبولوجي ، التي نجدها فيما كتبه العلماء المسهمون في كتاب (إعادة اختراع الأنثروبولوجيا)-Reinvent ing Anthropology الذي كتبه ديل هايمز Dell Hymes هي النبرة التي نجدها أيضاً في كتاب ستانلي داييموند Stanley Di- amond المهم (البحث عن البدائية) In Search of the Primitive ، وكلا المرجعين من الكتب التي صدرت منذ جيل أكاديمي مضى .

وأخيراً نصل إلى كلمة «المحاورين» . وهنا أيضاً أجدني في دهشة من مدى عدم ثبات مفهوم «المحاور» ، بحيث نجد أن دلالة الكلمة قد انقسمت على نحو محزن إلى معنيين مختلفين تمام الاختلاف . فمن ناحية نجد أن للكلمة أصداء يرجع أصلها إلى مرحلة الصراع الاستعماري حينما كان المستعمرون (بضم الميم الأولى وكسر الثانية) يبحثون عن «مفاوض مقبول»-inter-locuteur Valable بينما استمر المستعمرون (بضم الميم الأولى وفتح الثانية) في بحثهم اليائس عن حل لمشكلتهم حتى وجدوا أن كل محاولاتهم للتوافق مع التصنيفات التي وضعتها السلطات الاستعمارية هي محاولات محكوم عليها بالفشل ، ومن ثم وصلوا إلى الإيمان بأن الحل العسكري وحده هو الذي سيجبر

باريس ولندن على التعامل معهم بشكل جدى بوصفهم محاورين لهم مصداقيتهم . وهكذا كان المحاور في ظل المشهد الاستعماري أحد أمرين لا ثالث لهما ؛ فهو إما أن يكون شخصاً طبعاً ومهادناً-ينتمى إلى تلك الفئة التي كان الفرنسيون في الجزائر يسمونها «المنظور» évolué أو «المميز» notable أو القائد Caid (ولقد أطلقت جبهة التحرير تسمية -beni-wewe أو عبد الرجل الأبيض على الذين ينتمون إلى تلك الفئة) ، أما الخيار الثاني فيتمثل في أن يكون المحاور أيضاً هو المثقف الوطني الذي تحدث عنه قانون ، والذي كان يفرض مجرد الحوار ، مؤمناً أن الهجوم السريع والعنيف في بعض الأحيان هو نوع الحوار الوحيد الذي يمكن إجراؤه مع القوى الاستعمارية .

أما المعنى الثاني لكلمة «محاور» فلا يحمل مثل تلك الإيحاءات السياسية ، إذ يكاد ينبع كلية من بيئة أكاديمية صرف ، ولا أقول بيئة نظرية ، وهو على هذا الأساس يوحى بجو التجربة العملية بكل ما فيه من تعقيد ، وهذوء ، وضبط للمؤثرات . وفي هذا السياق يصبح المحاور شخصاً تم العثور عليه ، وهو يثير جلبة أمام الباب محدثاً إزعاجاً شديداً ، لا يتناسب مع الهدوء الذي يتصف به العلم أو التخصص ، ومن ثم يضطر أهل المعرفة أن يسمحوا له بالدخول لكي يتفاوضوا معه ، شريطة أن يقوم حارس البوابة بتفتيشه أولاً ليتم التأكد من عدم حيازته لأي مسدسات أو أحجار . أما نتاج عملية الترويض تلك فيذكرنا أيما تذكير بالعديد من المفاهيم النظرية المشابهة التي حازت شهرة ورواجاً كبيرين ، مثل مقولات باختين عن التعدد الحوارى Dialogism والتعدد اللغوي Heteroglossia أو ما ذكره جورج هابرماس Jurgen Habermas عن الموقف المثالي للكلام Ideal speech Situation والصورة التي رسمها ريتشارد رورتي Richard Rorty في نهاية كتابه (الفلسفة ومراة الطبيعة) Philosophy and the Mirror of Nature والتي نرى فيها مجموعة الفلاسفة وهم يتحاورون في قبة ونشاط داخل حجرة صالون أنيقة ومجهزة بكل سبل الراحة . وإذا كان هذا الوصف للمحاور يبدو كاريكاتورياً إلى حد ما ، فإنه على الأقل يصور ما يصيب هذا المحاور من مسخ وفقدان للذات حينما يُطلب منه أن يتعاون مع

الثقافي الذي يسمح بوجود الخطاب الاستشراقي ويدعم فرصه في البقاء والاستمرارية .

إن الاستشراق ، وما يرتبط به من نظريات معرفية وأنماط للخطاب ومناهج هي من قبيل الأشياء التي لا يمكن معاملتها معاملة الأشياء المادية مثل الأحذية ، فترقعها عندما تلبس ، ثم تتخلص منها وتستبدل بها أخرى جديدة حينما يجور عليها الزمن فتصبح غير قابلة للإصلاح .

ذلك أن الاستشراق بما له من كبرياء إرشيفي في عراقته ، وسلطة تنبع من داخل المؤسسة الاجتماعية ، واستمرارية ذات سلطة أبوية ، يجب أن يؤخذ مأخذ الجد لأن هذه الصفات في مجموعها تمثل نظرة إلى العالم ذات ثقل سياسي كبير بحيث لا يمكن طرحها جانباً ، كما يحدث أحياناً مع بعض المعارف الإستمولوجية . ومن هنا فإن الاستشراق في مفهومى بنية Structure نشأت وترعرعت في معمة السياق الإمبريالي ، بحيث عبرت هذه البنية عن الجناح المهيمن في هذا السياق ، فأخذت تدعّمه بتوسيع مجاله ، ليس فقط بوصفه ضرباً من ضروب البحث العلمى ، بل أيضاً باعتباره ضرباً من الأيدولوجيا المؤيدة لهذا السياق . بيد أن الاستشراق قد تمكن من التعمية على هذا السياق وراء مساقه من مصطلحات علمية وجمالية . وهذه هي بعينها الأشياء التي حاولت أن أكشف النقاب عنها . فضلاً عن الفرضية التي طرحتها ، القائلة بأنه لا يخلو فرع من فروع العلوم أو الإستمولوجيا أو أى بنية من أبنية المعرفة أو المؤسسات الاجتماعية ، أقول لا يخلو شئ من هذا القبيل من أثر للعوامل الاجتماعية الثقافية والتاريخية والسياسية ؛ وهى عوامل تكسب كل حقبة من حقبة الزمن طابعها الفريد المتميز .

لذلك يمكن القول هنا إن كل إعادة التقييم النظرية والمنطقية التي سقتها فيما تقدم ، تحاول جاهدة أن تبحث عن وسيلة للخروج من دائرة هذا الواقع الشائك . ففى محاولة للبحث عن استراتيجيات نصية عبقرية تقاديا للهجمات الكاسحة التي تتعرض لها السلطة الإنترجرافية من قبل فايان Fabian وطلال أسد Talal Asad وجيرار ليكلير Gerard Leclerc نجد أن

الآخرين ، وأن يندمج معهم بوصفه شرطاً أساسياً للاعتراف بهذا المحاور والدخول في حوار معه . إن ما أبغى قوله هنا إن مثل ذلك المحاور لا يعدو في حقيقته أن يكون كائناً معاملياً تم غسله وتعقيمه بعناية ، حتى إذا ما وقع له ذلك استحالة شخصاً آخر لا تربطه بالقضية الأساسية التي جاء لكي يعرضها ويدافع عنها سوى وشائج لا يُسمح لها بالتعبير عن نفسها ، ومن ثم فقدت صورتها الحقيقية وصارت مسخاً مزيفاً . فلم يكن أحد في بادئ الأمر يعبر التفتاً لثل تلك الكائنات الهامشية كالنساء والشرقيين والزنوج «السكان المحليين» الآخرين ، حتى إذا ما تمكنوا من إحداث الجلبة المناسبة بدأ الآخرون في النظر في أمرهم وسمحوا لهم بالدخول ، إذا جاز هذا التعبير . أما قبل ذلك فقد كان الإهمال والتجاهل نصيبهم بشكل أو بآخر ، مثل الخدم في الروايات الإنجليزية التي كتبت في القرن التاسع عشر ، فهم دائماً «موجودون» ولكن لا أحد يعبأ بوجودهم اللهم إلا بوصفهم جزءاً مفيداً من أجزاء المنظور . لذا فإن تحويل مثل هذه النوعية من البشر إلى موضوعات صالحة للمناقشة أو مجالاً للبحث والدراسة يستلزم تغييرهم بشكل جوهرى وحاسم إلى نوعية مختلفة تمام الاختلاف ، وهنا تكمن المفارقة .

وعند هذه النقطة أتوقف لكي أرد على أحد الانتقادات التي طالما وجهت إلى والتي كنت دائماً أتوق للرد عليها ، وأعنى بها ما يقال عن أن محاولاتي لتعريف ما يقدمه الآخرون من أتباع أوروبا لا تعدى كونها شكلاً من أشكال الهجوم السلبي الذي لا يهدف إلى تقديم منهج أو طريقة معرفية جديدة ، بل يكتفى بالتعبير عن السخط واليأس من إمكانية التعامل على نحو جاد مع الثقافات الأخرى . والواقع أن هذه الانتقادات مرتبطة بمناقشته من قضايا فيما تقدم من صفحات . لذا ، وعلى الرغم من أنني لا أنوى الآن أن أقارع من انتقدون حجة بحجة ، سأحاول فيما يل الرد على هذه المزاعم على نحو ينصل فكربا بالموضوع الذي نحن بصده الآن .

حينما وضعت كتابي (الاستشراق) Orientalism كان الهدف الذي وضعته نصب عيني هو أن أقدم منهجاً نقدياً مضاداً ، بحيث لا يقتصر هذا المنهج على محاربة أهداف الاستشراق بوصفه مجالاً له محاوره المتصلة بالاقتصاد السياسي ، بل بحيث يمتد هذا الهجوم إلى السياق الاجتماعى

هذه الاستراتيجيات قد وصلت إلى طريقة تقوم من خلالها بزحزحة الشق الأنثروبولوجي إلى الماضي بعد أن يأس من تضاد ما به من تداخلات ، وأرهقها ما وجدته عليه من صراعات قائمة لنقل إنها تبنت رد فعل استيطقي أو جمالي ، وتفسيرات زائدة عن الحد . أما الاتجاه الثاني - وهو الذي سنسميه هنا برد الفعل البراجماتي - فيركز بشكل أو بآخر على التطبيق في حد ذاته ، كما لو كان التطبيق جزءاً من الواقع لا يعكس صفوه الوسطاء والمصالح والمنازعات ، سواء السياسي منها أو الفلسفي .

أما في كتابي (الاستشراق) ، فلم أجد في نفس الرغبة في اللجوء إلى أحد هذين الخيارين غير الجمالين . ولعل ما كان يحول بيني وبين ذلك ، هو ذلك الشك الراديكالي الذي يراودني تجاه النظريات الطنانة والزعات الإستمولوجية الخالصة ، ولم أكن بقادر على أن أسلم نفسي كلية للرأى الذي يقول إن النقطة الأرشيدسية قد وجدت خارج حدود السياقات التي كنت أصفها ، وأنه من الممكن العثور على منهج تفسيري شامل يتحرك في تحرر تام من الظروف التاريخية المادية نفسها التي ينبع منها الاستشراق ، واستمد منها قدرته على الاستمرارية .

لذا فقد أثار اهتمامي على وجه خاص أن الأنثروبولوجيين ، لا المؤرخين على سبيل المثال ، هم الذين كانوا في طليعة من رفض قبول تلك الحقيقة القاسية التي لا فكاك منها والتي كان جيامباتيستا فيكو Giambattista Vico أول من صاغها على نحو مفهم ومقنع . وفي رأى أنه نتيجة لأن الأنثروبولوجيا في المقام الأول قد نشأت وتشكلت تاريخياً خلال الفترة التي شهدت المواجهة الإثنوجرافية بين المراقب الأوروبي المهيمن والسكان الأصل غير الأوروبي ذي المنزل الأدنى الذي يقطن عالماً بعيداً - أقول إنه نتيجة لهذا فإن أنثروبولوجي أواخر القرن العشرين يجيبون من يشك في مكانة تلك اللحظة من لحظات القوة والإمكانية بقولهم : «على الأقل هيا لنا لحظة أخرى» ، على أنني سوف أعود واستفيض في هذا فيما بعد .

وسوف يستمر هذا المنحى الاستطراذي لبعض الوقت ، حينما أعود مرة أخرى للحديث عما يبدو لي أمراً ناتجاً عنه ، وأعني بهذا إشكالية المراقب التي لم تنل حقها من التحليل

والدراسة من جانب التيارات الأنثروبولوجية المنقحة الوارد ذكرها فيما تقدم . وهذا ما يتبدى على نحو خاص في أعمال هؤلاء العلماء الأنثروبولوجيين ذوي الأفكار التجديدية من أمثال ساهلينز Sahlin في كتابه (جزر التاريخ) Islands of History وولف في كتابه (أوروبا والناس الذين لا تاريخ لهم) Europe and the people without History . ولكم يبدو هذا الصمت مدوياً . على الأقل بالنسبة لي ، إذ ما عليك سوى أن تنظر إلى تلك الصفحات العديدة وقده ملائها فرضيات عميقة ومعقدة ، على نحو بالغ الإحكام ، تتضمنها أعمال باحثين في ما وراء النظرية ، أو أعمال ساهلينز وولف ، أقول إنه ما عليك سوى أن تفعل هذا حتى تبدأ فجأة في إدراك كيف يمكن لصوت مؤثر وقوي ذي توجه استطلاعي وعبارة أنيقة وواعية أن يتحدث عن كل الأشياء ، فيحللها ويجمع عنها الأدلة ، فيخرج عنها بنظريات ويتفكر في أمرها - كل ذلك دون أن يتحدث عن نفسه هو . فأسئلة من قبيل «من يتكلم ؟» «ولأى سبب ؟» «ومع من ؟» هي كلها أسئلة لا نسمعها هنا ، فإذا حدث ذلك لأى سبب من الأسباب فإنها تكون حيثئذ إلى حد كبير أمراً من أمور «الخيار الاستراتيجي» وذلك على حد تعبير جيمس كليفورد James Clifford عن السلطة الإثنوجرافية . أما تواريخ «الآخرين» وتقاليدهم ومجتمعاتهم ونصوصهم فلا ينظر إليها إلا باعتبارها أحد أمرين ، فهي إما أن تكون رد فعل لمبادرة غريبة - ومن ثم فهي بالتالي سلبية واتكالية - أو أن تكون بعضاً من فروع الثقافة التي يختص بها في الأساس أبناء الصفوة من «السكان الأصليين» . على أنني سوف أقف عند هذا الحد بالنسبة لتلك النقطة ، إذ أرغب هنا في العودة لسبر أغوار المجال الذي يحيط بحدوثنا هنا .

ولعلكم قد ختمتم بما تقدم أنه لا يمكن لنا أن نجد دلالة جوهرية أو ثابتة للكلمات الأربع : «التمثيل» و «الشاع» و «الأنثروبولوجيا» و «عواورها» ، فهي كلمات تبدو حائرة بين عدة معان محتملة أو في بعض الأحيان تنقسم إلى معنيين منفصلين . إلا أن أشد ما يلتفت النظر بالنسبة للطريقة التي نجددها عليها هو بالطبع حقيقة تأثيرها على نحو لا فكاك منه بعدة قيود وضغوط - وهي أشياء لا يمكن تجاهلها . فمعها حاولنا أن نستخدم الأيديولوجيا بعنف ، فلن يمكننا انتزاع كلمات

من الخصائص الطلسمية السحرية . ذلك أنه يبدو صعباً بل مستحيلًا ألا يدهش المرء لما يتمتعان به من طبيعة سحرية إن لم تكن ميتافيزيقية ؛ تلك الطبيعة التي جعلتها أكثر ملائمة لأغراض الفلسفة والأنثروبولوجيين والمنظرين الأدبيين وعلماء الاجتماع ، يفعلون بها ما يشاءون من عمليات غريبة محيرة . لكن الأمر المذهل بخصوص «الاختلاف والمغايرة» يتمثل بشكل عام في الطريقة التي يخضعان بها لمؤثرات السياق التاريخي والديني . فالحديث عن الآخر في الولايات المتحدة الآن أمر مختلف تمام الاختلاف بالنسبة للأنثروبولوجي الأمريكي عن نظيره الهندي أو الفنزويلي مثلاً . ولقد ذهب جورج جولت Jorgen Golte في مقاله التأمل عن «أنثروبولوجيا الغزوة» *The Anthropology of conquest* إلى القول بأن الأنثروبولوجيا غير الأمريكية برغم ماها من طبيعة محلية «تصل على نحو حميم بالإمبريالية» ، فكم هي ضخمة وطاغية تلك القوة العالمية التي تشع من الحاضرة العالمية العظيمة . ومن ثم فإنه يمكن لنا القول إن العمل الأنثروبولوجي في الولايات المتحدة لا يعنى فقط إجراء الأبحاث العلمية عن «المغايرة» و«الاختلاف» في بلد مترامي الأطراف ، بل يعنى أيضاً أن يقوم الباحث بدراسته مركزاً على الموقع في دولة ذات قوة ونفوذ هائلين تلعب دوراً مهماً في العالم بوصفها قوة عظمى . وهكذا فإن تقديس «الاختلاف والمغايرة» والاحتفاء بهما على نحو محموم يبدو اتجاهها سىء التأثير . ذلك أن مثل هذا الاتجاه لا يعنى فقط ما أسماه جونانان فريدمان Jonathan Friedman بـ «إضفاء الأبهة على الأنثروبولوجيا» حيث تتعرض المجتمعات لعمليات «التقيف» *Culturization* والتخصيص *Textualization* دون اعتبار للسياسة أو التاريخ ، بل يعنى أيضاً تملك العالم وترجمته من خلال عملية يصعب التمييز بينها وبين عملية تكوين الإمبراطورية ، وذلك بالرغم من كل ما تدعيه هذه العملية من نسيية ، وخبرة فنية وإخلاص ابستمولوجى . وإذا أصوغ عبارات على هذا النحو العنيف ، فلما أعبر عن عجب مصدره أن كل ما قرأته عن الأنثروبولوجيا والابستمولوجيا والنصية والمغايرة - وهى قراءات تمتد من الأنثروبولوجيا إلى التاريخ إلى النظرية الأدبية - أقول لا يأتى على أى ذكر للتدخلات الأمريكية الإمبريالية باعتبارها أحد العوامل التي تؤثر في المناقشات النظرية . وقد يقول قائل هنا إننى قد ربطت بين

«التمثيل» و«الأنثروبولوجيا» و«التابع» من المشهد الذى تلتصق به . ذلك أننا حينئذ لن نجد أنفسنا فقط في صراع مع الجسد الدلالي المتقلب الذى تستحضره تلك الكلمات ، بل سنجد أنفسنا أيضاً قد عدنا في الحال إلى العالم الراهن ، حيث سنحدد ونتمركز في السياق الثقافى الذى يشهد إجراء العمل الأنثروبولوجى ، هذا إذا لم يتسه المطاف بنا في عالم الأنثروبولوجيا نفسه .

ولطالما بدا لى مفهوم «الدينية» *Worldliness* مفهوماً مفيداً ؛ ذلك لأنه يجعل في طياته معنيين : أولهما فكرة العالم الدينى في مقابل المفهوم المضاد وهو العالم الآخر ؛ وثانيهما هو ذلك المعنى الذى توحى به الكلمات الفرنسية *mondanite* على أساس أن الدينية ضرب من ضروب اللياقة الاجتماعية التي تتصف ببعض الحكمة ، حينها يكون المرء رجلاً مجرباً خبير الدنيا وعركته الحية . ومن هنا فإن الأنثروبولوجيا والدينية «بكلا معنيهما» يحتاج كلاهما للآخر . فالتشتت الجغرافى والاكتشاف الدينى والجهود المفضية لاستعادة التواريخ السرية أو المخبوءة في النفس كلها خصائص تطبع البحث الإثنوجرافى بطابع الحيوية الدينية التي تتصف بصراحة ووضوح لاشك فيها . لكن الأنثروبولوجيا بماها من سلطة وصرامة منهجية وخراطئ سلالية ونظم وصاية ومصداقية قد تراكم لديها حتى الآن أنواع كثيرة من الخطاب والشفرات وتقاليده التطبيقية ، حتى تحول هذا كله الآن إلى أنماط عدة «للأنثروبولوجية» . واقع الأمر أنه لم يعد للبراءة محل في حديثنا اليوم . فإذا كنا نشك أن طريقة العمل السائدة في التخصصات العلمية جميعاً تعزل الباحث المتخصص وتحدده ، فإننا بذلك نقرر حقيقة تنطبق على كل أنواع الدينية العلمية ، وليست الأنثروبولوجيا استثناء في هذا الأمر .

والأمر في الأنثروبولوجيا يشبه ما يجرى في مجال الأدب المقارن الذى اشتغل به ، لأن الأنثروبولوجيا تقوم في أساسها على حقيقة المغايرة والاختلاف ، على ذلك المعين الدافق من كل ما هو غريب أو أجنبي ، أو على حد عبارة جيرارد مانلى هوينكز Gerard Manly Hopkins «الانتعاش الداخلى» ولقد اكتسبت هاتان الكلمتان «الاختلاف والمغايرة» حتى الآن عدداً

الأنثروبولوجيا وفكرة الامبراطورية على نحو ظالم ومتعسف .
وأردّ على هذا القائل بسؤال عن كيف - وأنا هنا أعني الكيفية
فعلاً - ومتى كان هناك انفصال بينهما . ولا أظنني أعرف متى
وقع هذا الانفصال على افتراض أنه وقع فعلاً . لذا فبدلاً من
أن نفترض وقوع هذا الانفصال دعونا الآن ننظر ما إذا كان
موضوع الإمبراطورية مازال مهماً للأنثروبولوجي الأمريكي ولنا
جميعاً بوصفنا مثقفين ومفكرين .

إنّ الواقع يبعث على الحزن والأسى ، حقيقة الأمر أنّ
لدينا فعلاً أطماعاً عالمية واسعة وهو ما نعمل بالفعل من أجل
تحقيقه . فلدينا جيوش مسلّحة وجيوش أخرى من العلماء
والباحثين المكلفين بمهام سياسية وعسكرية وأيديولوجية .
انظروا مثلاً إلى المقولة التالية التي توضح على نحو تام العلاقة
التي تربط بين السياسة الخارجية والآخر :

واجهت إدارة الدفاع Department of Defense
في السنوات الأخيرة العديد من المشكلات التي
تتطلب العون والمساعدة من جانب العلوم السلوكية
والاجتماعية . . . فلم تعد مهمة القوات المسلحة الآن
تقتصر على القتال والحرب بل تجاوزت ذلك الآن إلى
مهام : إحلال السلام وتقديم المساعدات العسكرية
و«حرب الأفكار» . . . إلخ . . وهذه المهام كلها تتطلب
تفهماً لطبيعة السكان الحضريين والريفيين الذين يتعامل
معهم أفراد جيشنا - سواء كان هذا في ميدان القتال أو
في ميدان السلام ، فنحن في حاجة إلى معلومات عن
معتقدات الشعوب في مختلف بلدان العالم ، وعن
قيمهم ، وأهدافهم ومنظماهم السياسية والدينية
والاقتصادية ، وأثر التغيرات المختلفة وعمليات التطور
على نظمهم السوسيوثقافية . . . وإليك الآن بعض
النقاط التي تتطلب الاهتمام ، بوصفها عوامل في
استراتيجية بحثية تهدف لخدمة مؤسساتنا العسكرية .
المهام الأولية للبحث :

(١) طرق ونظريات العلوم الاجتماعية والسلوكية
في البلدان الأجنبية والتدريب عليها . . .

(٢) برامج لتدريب علماء الاجتماع الأجانب . . .
(٣) أبحاث في العلوم الاجتماعية يقوم بها علماء
علميون مستقلون . . .

(٤) تكليف عدد من الدراسات العليا الأمريكية
الكبرى في مجال العلوم الاجتماعية ببعض المهام في
المراكز الموجودة في المناطق الأجنبية . . .

(٧) إجراء العديد من الدراسات المتمركزة في
الولايات المتحدة والتي تعمل على الاستفادة من
المعلومات التي يجمعها الباحثون عبر البحار ، الذين
تدعمهم هيئات غير عسكرية . ويجب أن يتم تطوير
المعلومات والمصادر وطرق التحليل ، بحيث يمكن
استخدام المعلومات التي تم جمعها لأغراض معينة في
أغراض أخرى إضافية . . .

(٨) التعاون مع البرامج الدراسية الأخرى في
الولايات المتحدة وخارجها ، بحيث يدعم هذا على نحو
دائم إمكانية حصول أفراد هيئة الدفاع على المصادر
الأكاديمية والفكرية في «العالم الحر» .

من نافلة القول هنا إن النظام الإمبريالي الذي يغطي شبكة
واسعة من الدول ذات الوصاية والدول العميلة ، بالإضافة إلى
شبكة مخبرات لها من الثراء والقوة ما لم يسبق لجهاز امتلاكه من
قبل - أقول إنّ هذا النظام لا يغطي كل شيء في المجتمع
الأمريكي . فصحيح أنّ وسائل الإعلام مشبعة للغاية بالمادة
الأيديولوجية ، لكن من الصحيح أيضاً أنّ ليس كل الوسائل
الإعلامية بها القدر نفسه من التشبع . فعلياً أن نعمل جهدنا
كله لكي ندرك الفروق بين الأشياء ونميز بينها ، ولكن علينا
أيضاً ألا نغفل عن حقيقة مهمة ؛ هي أن ما لحقته الولايات
المتحدة من ضرر بالعالم كان شديداً وكبيراً ، لم يكن هذا الضرر
نتيجة فعال ريجان واحد ، أو اثنين من عينة كيرباتريك ، بل إن
هذا يعتمد بشكل كبير على الخطاب الثقافي وصناعة
المعلومات ، وعلى إنتاج النص ونشره ، والنصية . وفي عبارة
موجزة ، نقول إن هذا لا يرجع إلى الثقافة بفهومها
الأنثروبولوجي العام ، على النحو الذي تدرس وتحلل به الثقافة
والنصية في دراسات البويطيقا ، فالأمر كله راجع إلى ثقافتنا
نحن .

أوضح صورة في أمريكا الوسطى واللاتينية ، بالإضافة إلى الشرق الأوسط وأفريقيا وآسيا .

ولا أحسبني أبالغ إذا قلت إن النظرة الأمنية النزبية لهذا السجل الحافل بالأحداث ستنبئ عن تاريخ غير مشرف ، هذا بالطبع إذا سلمنا تسليماً لا يقبل المناقشة بأحققتنا في اتباع سياسة شبه منظمة هدفها التأثير على الدول الأخرى وسط سلطاننا عليها ، هذه الدول التي يفترض أنها تمثل أهمية قصوى للمصالح الأمنية الأمريكية . فعمد الحرب العالمية الثانية تدخلت أمريكا عسكرياً في كل قارة من قارات العالم ، أما نحن المواطنون العاديين فكل ما شرعنا في إدراكه الآن هو حجم تلك التدخلات وما شابهها من تعقيد بالغ وتعدد هائل في الأشكال التي اتخذتها ، بالإضافة إلى ما مثلته حينئذ من استثمار قوى . وكما أنه لا يوجد محل للشك في وقوع هذه التدخلات ، فمن المؤكد أيضاً أنها في مجموعها تمثل صورة الإمبراطورية بوصفها وسيلة للحياة ، على حد تعبير ويليام ابلمان ويليامز William Appleman Williams . ومن ثم فإن تكشف الحقائق كل يوم بخصوص «إيران جيت» ليس سوى جزء من تلك السلسلة المعقدة من التدخلات ، وإن وجبت الإشارة هنا إلى أن التغطية الإعلامية وسيل الآراء الذي واكبها لم يلتفتا بصورة كافية إلى حقيقة مهمة ، هي أن سياساتنا في إيران وأمريكا اللاتينية تعد سياسات إمبريالية صرفاً ، سواء اتصلت هذه السياسات بمحاولات البحث عن منفذ إلى صفوف «المعتدلين» الإيرانيين أو اتصل هذا بتقديم المساعدة لثوار الكونترا - الذين يجارون دفاعاً عن الحرية - بغية إسقاط الحكومة المنتخبة في نيكاراغوا والتي تتمتع بالشرعية القانونية .

ولأنني لا أرغب في الوقوف طويلاً عند هذا الجانب الواضح تماماً من السياسة الأمريكية ، فإنني لن أبدأ في استعراض وقائع معينة ، ولن استغرق في مناقشة لا طائل منها كي أعرف هذه السياسات . وحتى إذا حذونا حذو الكثيرين ، فدفعنا بأن السياسة الخارجية الأمريكية هي في المقام الأول سياسة قائمة على حب الغير وتهدف إلى إخلاص إلى إعلاء شأن أهداف سامية كالحرية والديموقراطية - حتى إذا سلمنا بهذا كله فإن كثيراً من الشك والريبة سيحجبان هذا الرأي . ألا يبدو هذا في ظاهره

المصالح المادية في ثقافتنا التي يتهدها الخطر مصالح كبيرة للغاية ويهاهنة التكلفة . وهي لا تقتصر فقط على مسائل الحرب والسلام - ذلك أنك لو تمكنت من إخضاع العالم غير الأوربي ووضعت في موضع التابع الأدنى ، فيسكون من السهل حينئذ أن تقدم على غزوه ثم تخييده - بل إنها تتجاوز ذلك إلى مسائل أخرى كالخصخصة الاقتصادية والأولويات السياسية وعلاقات السيادة وعدم المساواة على وجه الخصوص . ورغم أننا لم نعد في عالم ثلاثة أرباعه مجهول ومتخلف ، فلم نتمكن حتى اليوم من أن يكون لنا أسلوب قوى يركز على شيء أكثر عدلاً وأقل قهراً من نظرية السيادة المحتومة ، التي تكاد كل الأيديولوجيات الثقافية أن تشترك في تأييدها . ويتضح ذلك الإحساس بالتفوق الحضاري - وأنا هنا أستشهد بحالة تغطية أصدق دلالة على هذا الذي يتضح في الهجوم الحضاري الذي شنته النيويورك تايمز على «علي مرزوي» لاجترائه بوصفه أفريقياً على تقديم سلسلة أفلام عن الأفارقة ، فكأنه إذا صوّرت أفريقيا على نحو إيجابي باعتبارها منطقة استفادت من حركة التحديث الحضاري الذي أتى تاريخياً مع الاستعمار ، فإن هذا يعد أمراً مقبولاً . أما إذا صوّر الأفارقة على أنهم مازالوا يعانون تحت نير الإمبراطورية ، فإن هذا التصوير يجب أن يوضع في حجمه مصوراً أفريقيا بوصفها كياناً أدنى يزداد تخلفاً منذ أن رحل الرجل الأبيض . ولم يعدم كتابنا الكلمات في التعبير عن هذا المعنى . والمثال على ذلك باسكال بروكنر Pas-cal Bruckner (دموع الرجل الأبيض) Tears of the white Man وروايات ف . س نيول والكتابات الصحفية لكونور كروز أوبريان Conor Cruise O'Brien تجاه ما تفعله الولايات المتحدة في بقية أنحاء العالم . إن علينا بوصفنا مواطنين ومثقفين أمريكيين مسئولية ، وهي مسئولية لا يخفف من وطأتها قولنا إن الاتحاد السوفيتي أسوأ .

فهناك حقيقة لدينا ، لا يوجد لها شبيه في الاتحاد السوفيتي ، وأعني بذلك مسئوليتنا عن تلك البلاد ومالها من حلفاء ، وهو ما يستتبع بالضرورة قدرتنا على التأثير عليها . ومن ثم فقد وجب علينا أن نراعي ضمايرنا حينما نلاحظ تلك الطريقة التي حلت بها الولايات المتحدة محل الإمبراطوريات العظمى السابقة بوصفها قوة خارجية مهيمنة ، وهو ما يتمثل الآن على

كما فعل أوليفر جولد سميث Oliver Goldsmith على حد التعبير الرائع الذى وصف به ييتس Yeats .

أما الآن ، فلا مجال للشك فى أن ما هو على الساحة المعاصرة فى مجال الأنثروبولوجيا الأوروبية والأمريكية يعكس على نحو غير صحى العديد من علامات الاستهزام ودلائل التورط . فتاريخ ذلك النشاط الحضارى فى أوروبا والولايات المتحدة يحمل فى مكوناته الأساسية تلك العلاقة غير المتكافئة التى تنبض على القوة بين نموذج الإثنوجرافى / المراقب القادم من الغرب والمجتمع غير الغربى ، وهو مجتمع بدائى أو على الأقل مختلف ، ومن المؤكد أنه أضعف وأقل تقدماً . وقد تمكن روديارد كيبلنج Rudyard Kipling فى (كيم) Kim من استنباط المفزى السياسى لهذه العلاقة وهو ما يتجسد فى صدق وأمانة فنيين مجازين لما هو عادى من خلال شخصية الكولونيل كريتون Creighton وهو باحث إثنوجرافى مكلف بإجراء مسح شامل للهند ، وهو فى الوقت ذاته رئيس المخابرات فيها ، تلك اللعبة الكبيرة المزعومة التى يتم لها الشاب كيم . ونحن إذا تأملنا ما أتى به الغرب حديثاً من دراسات أنثروبولوجية فسوف نجد أنها تستدعى تلك النبوءة الروائية الإشكالية وتقمعها فى آن . ففى أعمال المحدثين من المنظرين نجد جهوداً مضنية لتخطى ذلك التناقض الصعب ، ولا أقول المعجز ، بين واقع سياسى مبنى على القوة ورغبة إنسانية علمية صادقة لفهم الآخر وتفهمه على نحو هرمينوطيقى قائم على الشعور بالتعاطف ، وذلك من خلال أشكال لا تتوسل بمناطق القوة .

أما نجاح هذه الجهود أو إخفاقها فيبدو أقل إثارة للاهتمام من حقيقة واحدة بعينها . وأعنى بهذا أن ما يميز هذه الجهود وما يؤكد إمكانية وجودها هو ذلك الوعي بالمشهد الاستعمارى . وهو نوع من الإدراك الذى يأتى على خجل واستحياء ، وإن حاول التخفى والتكر . وهو فى نهاية الأمر إدراك طاع لا فكك منه . فأننا ، فى الواقع ، لا أعرف أى طريقة أخرى لفهم العالم من داخل نطاق حضارتنا (وهى بالمناسبة حضارة ذات تاريخ طويل حافل بالإفناء والدمج) دون الوصول إلى فهم الصراع الإمبريالى نفسه ، ويمكننى القول إن هذه حقيقة حضارية ذات أهمية سياسية وتفسيرية كبيرة ، لأنها

ترديداً لما زعمته أمم أخرى من قبلنا مثل فرنسا وبريطانيا وإسبانيا والبرتغال وهولندا وألمانيا ، وألا نكون حيثنذ ، من منطلق السيادة والقوة ، قد اعتبرنا أنفسنا براء من المغامرات الإمبريالية المشبومة التى سبقتنا . وذلك من خلال الإشارة إلى إنجازاتنا الثقافية العظيمة ، وما تتمتع به من رخاء ، بالإضافة إلى معارفنا الإستعمارية والنظرية . ويبقى سؤال آخر : هل هناك افتراض من جانبنا أن قدرنا هو أن نسود العالم ونحكمه ، وهو دور منحناه لأنفسنا فى مرحلة ما بوصفه جزءاً من مهمتنا فى السعى لاستكشاف البرية ؟

- ٢ -

وفى إيجاز ، فإن ما يواجهنا الآن على الساحة القومية داخل إطار الرؤية الاستعمارية الشاملة هو ذلك السؤال العميق المتعلق بعلاقتنا بالآخرين ؛ وهو سؤال قلقى وباعث على القلق فى آن . فنحن فى حاجة شديدة لإدراك كنه علاقتنا بغيرنا من الحضارات والدول . بما تمثله من اختلاف فى التاريخ ، والتجربة ، والتقاليد ، والشعوب ، والمصائر . لكن مكن الصعوبة فى هذا الأمر أنه لا توجد فرصة لرؤية العلاقات بين الحضارات خارج إطار الأمر الواقع ؛ خارج إطار العلاقات غير المتكافئة بين القوى الاستعمارية وغيرها من القوى غير الاستعمارية ؛ خارج إطار العلاقات بين الذات والآخر بكل ما تمثله من مغايرة واختلاف . فالنظر إلى الأمر من زاوية أخرى خارج هذا الإطار ستيح للمرء تميزاً إستعمولوجياً يمكنه من الحكم على هذه العلاقات وتقييمها وتفسيرها فى حرية واستقلالية ، وبمناى عما يحدد هذه العلاقات القائمة من مصالح وعواطف وارتباطات . فنحن إذا فكرنا فى أمر الارتباطات القائمة بين الولايات المتحدة وغيرها من باقى أقطار العالم فلن بشمل حديثاً حيثنذ سوى تلك الارتباطات ذاتها دون أن يتعداها إلى ما يقع خارج إطارها أو يجاوزها من مفاهيم . ومن هذا المنطق فحرى بنا ، بوصفنا مشتغلين بالعلوم الإنسانية ، ونقاداً ، أن ننضم دور الولايات المتحدة فى عالم الأمم والقوى ، بحيث تنبع نظرنا من داخل الواقع باعتبارنا مشاركين فيه لا مراقبين محابدين يرتشفون فى أناة وروية من رحيق العقول ،

العلاقة بين الذات والآخر . أما في الإثنوجرافيا فيبرز استعمال القوة المحضة للسيطرة على الشكل الجغرافي . أما القضية الثالثة فتتمثل في انتشار الأفكار ، حينما تنزع القشرة الخارجية من الأعمال البحثية ذات النطاق الضيق أو داخل إطار التخصص ، بحيث تنتقل هذه الأعمال من الدائرة الضيقة التي يمثلها الباحث وزملاؤه من أهل التخصص إلى دائرة صنع القرار السياسي وتنفيذه ، وأيضاً إلى دائرة نشر بعض التصورات الإثنوجرافية النشطة باعتبارها صورة إعلامية جماهيرية تدعم السياسة السائدة . وهنا يتبدى سؤال ، ألا وهو : كيف يمكن للأبحاث التي تجري على ثقافات ومجتمعات وشعوب «أخرى» أو مختلفة في أمريكا الوسطى وأفريقيا والشرق الأوسط وأجزاء متفرقة من آسيا ، أقول كيف يمكن لمثل هذه الثقافات أن تتطور إلى عمليات ثقافية نشطة فوامها الاتكالية والسيطرة أو التسلط على الآخرين ، بحيث تتصل هذه الثقافات بتلك المجتمعات والشعوب ، فتعوقها أو تساعد على تقدمها .

وهناك دليلان على العلاقة المباشرة بين مجال التخصص الدراسي والسياسات العامة ، حينما تعمل وسائل الإعلام على تشجيع استخدام القوة والفهر ضد المجتمعات المحلية بدلاً من تشجيع التفاهم والتعاطف . وأنا هنا أقصد الشرق الأوسط وأمريكا اللاتينية . ففي الخطاب الجماهيري يكاد مفهوم «الإرهاب» يرتبط بشكل عام بالإسلام ، وهو الذي لا يستطيع سوى عدد محدود من الناس تفهمه وتعرف حضارته . إلا أن السنوات الأخيرة (بعد الثورة الإيرانية وبعد العديد من العمليات المسلحة في لبنان وفلسطين) قد شهدت تحول هذا الدين إلى صورة مرعبة وخفية على يد المناقشات «العلمية» التي دارت حوله . ففي عام ١٩٨٦ ظهر كتاب (الإرهاب كيف يمكن للغرب أن يتتص) : Terrorism How the West can Win وهو عبارة عن مجموعة مقالات حررها بنيامين نتنياهو Benjamin Netanyahu وقد احتوى الكتاب على ثلاث مقالات لثلاثة من المستشرقين المعترف بهم ، وكلهم يجزمون في ثقة ويقين بأن هناك علاقة ما تربط بين الإسلام والإرهاب . أما ما نتج عن ظهور مثل هذه الآراء فقد تمثل في الموافقة على قصف ليبيا بالقنابل وغيرها من المغامرات المشابهة التي تتم كلها تحت

هي العامل الأساسي في تحديد مفاهيم كـ المغايرة Otherness والاختلاف Difference بل هي إلى حد كبير الشرط الذي يسمح بتجسد هذه المفاهيم . وهي مفاهيم تبدو في ظروف أخرى بالغة التجريد وبلا أي أساس . وهكذا تستمر المشكلة الحقيقية في محاضرتنا ، أعني مشكلة الأنثروبولوجيا بوصفها أحد المشاريع المطروحة ، وعلاقتها بمفهوم الإمبراطورية بوصفه اهتماماً قائماً .

وهكذا ، فإننا حين نعيد الإشكالية الكلامية المركزية إلى نصائها السابق ، كي نخضعها للدراسة والفحص ، سوف نجد معها أن ثلاث قضايا أخرى على الأقل قد تفرعت منها مُطالبةً إيانا بإعادة التمحيص . . أولى هذه القضايا أشرت إليها سابقاً ، وأعني بها الدور البناء للملاحظ ، ذلك «الأناء» الإثنوجرافي أو الفاعل الذي يبدو وضعه الاجتماعي ومجال عمله وموضوع تحركاته قد تورط على نحو مخرج في تشابك مع العلاقة الإمبريالية ذاتها . أما ثانية هذه القضايا فتتمثل في المكانة الجغرافية التي تشكل أهمية حيوية للإثنوجرافي ، على الأقل من الناحية التاريخية . ولقد جرت العادة أن يفضل النقاد تفضيلاً ملحوظاً الحافز الجغرافي ذا الأهمية الكبرى للبنىات الثقافية في الغرب ، وذلك احتراماً منهم - أي النقاد - لأهمية العوامل الزمنية . ولكنني أرى هنا أنه ما كان لنموذج الإمبراطورية نفسه ، شأنه في ذلك شأن الأشكال المتعددة الأخرى للتاريخ الرسمي والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والبنىات القانونية الحديثة ، أقول إنه ما كان لنا أن نعرف مثل هذا النموذج لولا وجود عمليات تحيلية وفلسفية مهمة ، كان من أثرها إنتاج العديد من عمليات الاستحواذ والسيطرة وإعادة ترتيب الفضاءات . وقد وضحت هذه الفكرة في عدة كتب حديثة وإن كانت متفرقة مثل كتاب نيل سميث Neil Smith (التطور المتفاوت) Uneven Development و (قواعد الملكية في البنغال) Rule of Property for Bengal لرانجات جها Ranjat Guha وكتاب ألفريد كروسبي Alfred Crosby (الإمبريالية البيئية) Ecological Imperialism ، وكلها أعمال تحاول استكشاف الطريقة التي يخلق القرب والبعد في المكان من خلالها قوى ديناميكية للغزو والتغيير ، بحيث تلقى هذه القوى بظلمها على المحاولات البرية الزاهدة لتقصي

أعمال مجموعة دراسات الاتباع Subaltern studies Group وكتابات س. ل. ر. جيمس C.L.R. James وعلى مزروى Ali Mazrui ، بالإضافة إلى عدة نصوص أخرى متعددة مثل إعلان باربادوى لعام ١٩٧١ (والذى يتهم الأنثروبولوجيين مباشرة بالتطبيقات العلمية المصطنعة والرياء والانتهازية) ، هذا بالإضافة إلى تقرير ، الشمال والجنوب North-South Report ونظام المعلومات العالمى الجديد . غير أن القليل من مثل هذه الكتابات هو الذى يصل إلى حجرات البحث الداخلية . بينما نجد أن أثر هذه الدراسات على المناقشات المتخصصة عموماً يكاد يكون معدوماً فى المراكز العلمية بالعواصم الكبرى ، فإن المتخصصين الغربيين فى الشؤون الأفريقية يطالعون أعمال الكتاب الأفارقة باعتبارها مجرد مصادر أولية لأبحاثهم ، بينما يعامل متخصصو دراسات الشرق الأوسط النصوص العربية أو الإيرانية بوصفها عينات يستشهدون بها فى أبحاثهم . أما ماعدا ذلك من دراسات قام بها التابعون السابقون وتهدف فى إلحاح إلى الدخول فى حوار فكرى مع الآخر ، فعالباً ما يترك كل هذا مهملاً ودون أن يلتفت إليه أحد .

وفى مثل تلك الأحوال يجب أن نقول إن ذبوع التوصيفات الغامضة والأجناس الأدبية غير واضحة المعالم يعمل فى نهاية الأمر على إسكات أصوات من يقفون بالخارج ويطالبون بالنظر فى حقوقهم فى الامبراطورية والسيادة . ذلك لأن مثل هذه التعريفات والأجناس ترسم صورة سريعة غير دقيقة لما يقوم به هؤلاء التابعون السابقون . وعلى الرغم من كل الطرق التى حاول البعض بها أن يصور وجهة النظر المحلية ، فإنها لا تقتصر على كونها حقيقة إثنوجرافية فقط . وهى تتعدى كونها بناء هرمينوطيقياً فى شكلها الأولى أو حتى على نحو أساسى - أقول إن وجهة النظر المحلية هى إلى حد بعيد شكل منظم ومستمر من أشكال المقاومة المناهضة للأنثروبولوجيا ذاتها علماً وتطبيقاً (باعتبارها مثلاً للقوى الخارجية) . فالأنثروبولوجيا هنا ليست نوعاً من أنواع النصية Textuality بل هى فى الغالب عميل مباشر للتسلط السياسى .

وعلى الرغم من هذا ، فقد ظهر العديد من المحاولات المثيرة للاهتمام ، وإن انصفت بالإشكالية الهادفة إلى إقرار

ستار من المبررات الأخلاقية الفجة ، بعد أن سمع الناس وقرأوا الخيلاء لهم وزعمهم ، وهم يؤكّدون أن الإسلام لا يعدو أن يكون ثقافة إرهابية . أما المثال الثانى فيخص المعنى الشائع لكلمة «الهنود» عند استخدامها فى الخطاب الخاص بأمريكا اللاتينية ، خصوصاً حينما يستقر فى الأذهان ذلك الربط بين الهنود والإرهاب (أو بين الهنود بوصفهم شعباً متخلفاً بدائياً متمسكاً بجبله ومعتقداته البالية من ناحية والعنف الذى يتخذ شكلاً طقوسياً من ناحية أخرى) . فالتحليل الشهير الذى وضعه ماريوفارجاس لوسا Mario Vargas Losa للمذبحة الأنديزية للصحفيين البيروفيين (تحقيق فى الأنديز : صحفى أمريكى لاتينى يستكشف الدروس السياسية المستقاة من المذبحة البيرونية) Inquest in the Andes: A Latin American Writer Explores the political Lessons of a peruvian Massacre - النيويورك تايمز فى ٣١ يوليو ١٩٨٣ ، يركز فى أساسه على الشك فى هنود الأنديز وإمكانية ارتكابهم لمذبحة جماعية دون تفريق أو تمييز . فمقالة فارجاس لوسا مليئة بالعبارات عن الطقوس الهندية ، وعن التخلف والفنوط من إمكانية التغير . وكل هذه الأفكار تعتمد على السلطة المطلقة للوصف الأنثروبولوجى ، ففى واقع الأمر أن عدداً من الأنثروبولوجيين البيروفيين البارزين كانوا أعضاء فى اللجنة التى شكلت برئاسة فارجاس لوسا لتقصى الحقائق بشأن المذبحة .

ولا تقتصر أهمية هذه القضايا فى الناحية النظرية بل تتعداها إلى واقع الحياة اليومية . ميريالية بما تمثله من تسلط على شعوب وأراض عبر البحار - التى فى تطور دائم بما لها من توارىخ ذات أشكال متعددة - سياسات وسياسات جارية - بالإضافة إلى اتجاهات ثقافية مختلفة المشارب . على أنه يوجد الآن فى العالم عدد كبير من الكتابات التى تحمل فرضيات نظرية وعملية متقدمة العاطفة ، وتخطب بها المتخصصين الغربيين فى دراسات المنطقة بجانب الأنثروبولوجيين والمؤرخين . ويعد هذا الجهد لمخاطبة الغرب جزءاً من الجهد ما بعد الاستعماري لإصلاح ما أفسدته الإمبريالية من تقاليد وتوارىخ وثقافات . هذا بالإضافة إلى كون هذا الجهد محاولة للاشتراك على قدم المساواة فى أشكال الخطاب المتعددة الموجودة فى العالم . ويحضر الآن كتابات أنور عبد الملك وعبد الله العروى وفى

- ٣ -

وكما ذكرت من قبل ، وكما لاحظ كل أنثروبولوجي حاول التأمل في أمر التحديتات النظرية التي تبدو واضحة المعالم الآن بشكل لا يدع مجالاً للشك - أقول إنني وجدت أن الأنثروبولوجيا في الآونة الأخيرة قد لجأت إلى استعارة أشياء كثيرة من المجالات القريبة منها ، كالنظرية الأدبية والتاريخ وغيره . ولعل هذا يتصل جزئياً باتجاه هذه المجالات إلى تجنب القضايا السياسية ، وهذا أمر يمكن أن ندرك أسبابه . فالنظرية الأدبية بوصفها موضوعاً للحديث أسهل إلى حد كبير في التداول من السياسة . بيد أن الكثيرين قد بدأوا ينظرون تدريجياً إلى الأنثروبولوجيا باعتبارها جزءاً من كل تاريخي أكبر وأكثر تعقيداً ، وباعتبارها أكثر ميلاً إلى تأكيد تماسك القوى الغربية وهي حقيقة لم يكن كثيرون يعترفون بها من قبل . وفي الأعمال الأخيرة لجورج ستوكنج George Stocking وكيرتس م . هينسل Curtis M. Hinsley أصدق مثال على هذا . وهو نفس ما نجده في الأعمال التي كتبها طلال أسد . ويول رابينو Paul Rabinow وريتشارد فوكس Richard Fox وإن اختلفت هذه الأعمال بشكل ملحوظ عن هينسل وستوكنج . وفي رأيي أن ذلك الاتجاه الجديد يتصل أولاً بذلك الوعي الجديد والأقل في شكلية والذي بدأنا في اكتسابه تجاه خطوات فن القصّ narrative ، كما يتصل ذلك الاتجاه في المقام الثاني بذلك الوعي الأكثر تطوراً بحاجتنا إلى مفاهيم جديدة عن تطبيقات بديلة وملحة ، بحيث تكون هذه التطبيقات ذات سلطان مضاد . وهنا أتوقف لكي أتمحدث تفصيلاً عن كل من هذين النوعين من أنواع الوعي .

فلقد اكتسب فن القص في العلوم الإنسانية والاجتماعية مكانة كبيرة باعتباره نقطة التقاء ثقافية مهمة . فلا يسع أحداً ممن شهدوا العمل المهم الذي قام به ريناتو روزالدو Renato Rosaldo أن ينكر هذه الحقيقة ، كما أن دراسة هايدن وايت «التاريخ الشارح» (ما وراء التاريخ) Metahistory قد أسست ذلك المفهوم القائل إن فن القص قد ساهم المجاز والأجناس الأدبية - كاستعارة والكناية والمجاز المرسل والتمثيل الكئاني Allegory - التي بدورها حكمت بل أفرزت

الآثار المتوقعة لهذا الوعي الناشئ عن النشاط الأنثروبولوجي باعتباره نشاطاً مستمراً . فكتاب ريتشارد برايس Richard Price بعنوان (المرة الأولى) First-Time يقوم بدراسة شعب ساراماكا في سورينام الذي عمل على البقاء والاستمرار ، من خلال نشر معلومات سرية عن ذلك الشيء الذي يدعو هذا الشعب « المرة الأولى » فتناقله المجموعات . وهكذا فإن تلك « المرة الأولى » - وهي عبارة عن مجموعة من الوقائع التي حدثت في القرن الثامن عشر التي أعطت لشعب ساراماكا هويته القومية - أقول إن تلك المعلومات السرية تنقل . وقد تمحدد نطاق ذبوعها بهدف حمايتها واقتصرها على أناس معينين دون غيرهم . وهنا نرى أن بيرس يدرك على الفور ما يعنيه هذا الشكل من مقاومة للضغط الخارجي ، ومن ثم يسجله في دقة وأناة . إلا أنه يشرع بعد ذلك في طرح ذلك السؤال الجوهرى «عما إذا كان نشر تلك المعلومات التي تنبع قوتها الرمزية إلى حد كبير من كونها معلومات سرية - سيؤدى في النهاية إلى بطلان المعنى الحقيقي لهذه المعلومات» . وهنا نجده يتوقف قليلاً عند هذه القضايا الأخلاقية المزعجة ثم يشرع في إذاعة هذه المعلومات السرية في نهاية الأمر . وفي كتاب جيمس سكوت الشهر (أسلحة الضعفاء : الأشكال اليومية لمقاومة الفلاحين) The weapons of the weak: Everyday Forms of Peasant Resistance نجد مشكلة مشابهة . ذلك أن سكوت ينجز عملاً رائعاً حينما يوضح لنا أن الروايات الإثنوجرافية لا تقدر على أن توفينا به «تقارير كاملة» عن مقاومة الفلاحين للتعديتات الخارجية ، لأن الفلاحين يتبعون استراتيجية منظمة قوامها عدم التعاون مع السلطة (مثل التباطؤ في المشى والتأخر وعدم إمكان التنبؤ بما سيفعلونه وتفاديهم لأى شكل من أشكال التواصل وغيرها من أنواع الخيل) . وعلى الرغم من أن سكوت يقدم لنا دراسة إمبيريقية ونظرية رائعة عن أشكال المقاومة اليومية للسلطة ، إلا أنه على نحو ما يتقصص من قدر المقاومة التي يحترمها ويعجب حينما يكشف للجميع عن أسرار قوتها . وعندما أذكر سكوت وسرايس هنا لا أقصد بأى حال من الأحوال أن أوجه لهما أى اتهام (بل إننى أقصد العكس تماماً خاصة أن كتبهما كما أشرت ذات قيمة وفائدة جنتين) ذلك أن ما أقصد الإشارة إليه هو التناقضات النظرية التي يواجهها علم الأنثروبولوجيا .

الروائي على بعض الأزمات وحرمان البعض الآخر من هذا الشكل . فإذا نظرت إلى أنواع الحركات السياسية في أفريقيا أو آسيا على أنها إرهابية ، فإنك بذلك تحرمها من التابع الروائي narrative consequence . في حين أنك لو خلعت عليها مكانة معيارية قانونية (كما هو الأمر في نيكاراغوا وأفغانستان) تكون بذلك قد نستيتها إلى شرعية الرواية الكاملة . ومن هنا فقد حرم شعبنا من حقه في الحرية ، فكان أن نظم صفوفه وسلخ نفسه وشرع في محاربة المستعمر حتى حصل على حريته . أما شعبهم فهو إرهابي شرير يرتكب أفعاله دون مسوغ أو مبرر . وهكذا نرى أن الأقاصيص إما أن تكون مجازة أيديولوجياً وسياسياً أو لا تكون

لكن فن القص كان أيضاً موضعاً لاهتمام الكتابات التي دارت حول ما بعد الحداثة ، وهي كتابات تبدو الآن نظرية إلى أبعد حد ، كما أن الآراء الواردة فيها عن القص تتصل إلى حد كبير بالجدل السياسي القائم . فأتطروحة جان فرانسوا ليوتار Jean-Francois Lyotard تتمثل في أن القصتين العظيمتين الخاصتين بالتححرر والتثوير قد فقدتا الآن قدرتهما على إسباغ الشرعية ، وحلت محلها قصص مجلية صغيرة Petits recits تتركز في شرعيتها على الأداء ذاته ، أي قدرة المستخدم على التحايل على الشفرات لكي يتم ما سعى له . وهكذا يبدو الأمر في النهاية وضعاً ظريفاً يمكن التحكم فيه ، وهو وضع نشأ في رأي ليوتار نتيجة لأسباب أوروبية خالصة ، فما عليك إذن سوى أن تتأمل القصتين العظيمتين وقد فقدتا سلطانها . فإذا حاولنا أن نفسر الأمر على نطاق أكثر رحابة ، وذلك بأن ننظر لهذا التحول داخل إطار الديناميكية الإمبريالية - أقول إنه لو فعلنا ذلك فسنجد أن ما يقوله ليوتار لا يبدو شرحاً للموقف بل عرضاً من أعراضه المرضية . فهو يفصل ما بعد الحداثة الغربية عن العالم غير الأوروبي وعن النتائج التي أحدثتها الحداثة والتحديث الواردين من أوروبا في العالم المستعمر . وإذن فإن ما بعد الحداثة ، بما لديها من جاليات الاقتباس والحنين إلى الماضي واللا تمييز ، تظل متحررة من تاريخها ، مما يعني أن تقسيم العمل الفكري وتقييد الممارسة داخل حدود مذهبية واضحة وتجريد المعرفة من السياسة ، يمكن أن يمضي بطريقة أو بأخرى .

أكثر المؤرخين الرسميين تأثيراً في القرن التاسع عشر ، من الذين يفترض أن أعمالهم قد أسهمت في تقدم المفاهيم الفلسفية و/أو الأيديولوجية ، وهي أعمال استندت بدورها على الحقائق الإمبريقية . لقد طرح وايت جانباً فكرة أسبقية الحقيقى والمثالي في الأهمية واستبدل بهذا المفهوم الإجراءات القصصية واللغوية الصارمة ذات الشفرات الشكلية العالمية . أما الأمر الذي لا يبدو على وايت الرغبة في تفسيره ، أو لعله عجز عن ذلك ، فهو ما عبر عنه المؤرخون من احتياج إلى فن القص وقلقهم بشأن هذا الأمر . ومن ذلك أننا نرى جاكوب بورخاردت Jacob Burkhardt وماركس يتوسلان بالبنية القصصية (في مقابل البنيات الدرامية أو التصويرية) فيطوعانها للتعبير عن مفاهيم مغايرة ، بحيث تبدو هذه البنيات للقارئ وقد شحنت بحدود فعل وهموم متباينة . أما المنظرون الآخرون من أمثال فريدريك جيمسون Fredric Jameson وبول ريكور Paul Ricoeur وتزفيتان تودوروف فقد سعوا إلى استكشاف الخصائص الشكلية لفن القص داخل أطر اجتماعية وفلسفية أكثر رحابة من الأطر التي يستخدمها وايت . ذلك أن أعمال هؤلاء المنظرين تبين مساحة الفن القصصى ودلالته بالنسبة للحياة الاجتماعية ذاتها في آن . وهكذا تحول فن القص من نسق أو نموذج شكل إلى نشاط تتلاقى فيه السياسة والتقاليد والتاريخ والتفسير .

وباعتبار القص من المواضيع التي تناولتها أحدث المناقشات النظرية والأكاديمية ، فقد ترددت داخله أصداء من السياق الإمبريالي . فالحركات الوطنية ، سواء كانت قديمة أو حديثة العهد ، تثبت بالفن القصصى لكي تستمد منه تنظيم البنية Structuring ولتمثل assimilating أو لتستبعد رواية للتاريخ أو أخرى . ففي كتاب (المجتمعات المتخيلة) Im- agined Communities نجد أن بنديكت أندرسون قد شرح هذا الأمر على نحو جذاب ، وهو الأمر نفسه الذي فعله الكتاب المختلفون الذين أسهموا في كتاب (اختراع التقاليد) The invention of Tradition الذي حرره إريك هوبزباوم Eric Hobsbawm وتيرنس رينجر Terence Ranger - فالشرعية والمعيارية القانونية - كما تمثل مثلاً في المناقشات الأخيرة عن «الإرهاب» و«الأصولية» - حظيتا باليد الطولى في إسباغ الشكل

بليغة ، حيث كانت الثقافة الأوروبية فيما مضى تعتمد على الصمت والخضوع لإسكاتهم وإخاد أصواتهم . ولعل خير مثال على التحول القادم الأكثر استفحالا الذى أصاب الحداثة هو أن نقابل بين ما كتبه كل من البير كامى وفانون عن الجزائر . فالغرب فى رواية (الطاعون) La peste ورواية (الغريب) L'Etranger كائنات بلا أسماء ، لا دور لها سوى أنها خلفية للميتافيزيقا الأوروبية المثقلة بالاحتمالات كما عبر عنها كامى الذى يجب أن نذكر له أنه الكاتب الذى أنكر وجود الأمة الجزائرية فى كتابه Chronique algerienne (وهنا أسأل : هل سيبدو الأمر متكلفا إذا حاولت أن أعقد مقارنة بين كامى وبورديو Bordieu صاحب كتاب (الخطوط الرئيسية لنظرية التطبيق) Outline of a Theory of Practice الذى يبدو واحداً من أكثر النصوص النظرية تأثيراً فى مجال الأنثروبولوجيا اليوم ، والذى لا يرد فيه أى ذكر للاستعمار أو الجزائر أو ما شابه ذلك من أمور ، على الرغم من أنه يتحدث عن الجزائر فى موضع آخر ؛ عموماً فإن أشد ما يلفت الاهتمام هو استبعاد الجزائر من تأملات بورديو النظرية والإثنوجرافية) - وعند هذه الجزئية نجد أن فانون يقدم قصة مضادة وطائرة على صورة أوروبا اللامية "Le Jeu irresponsable de la belle au bois dormant" . وعلى الرغم من أن عمل فانون يتسم بالمرارة والعنف، إلا أن النقطة الأساسية التى يهدف إليها هى دفع العاصمة الأوروبية للتفكير فى تاريخها باعتبارها ملازماً لتاريخ المستعمرات التى استيقظت من الخدر القاسى الذى وقعت فيه إبان السيادة الإمبريالية والذى أصابها بعجز مهين وظالم . وفى عبارة إيميه سيزير Aimé Cesaire فلقد كانت هذه السيادة الإمبريالية « تقاس بفرجار المعاناة » . وهكذا يرى فانون أن الأفايصص الغربية عن التثوير والتحرير بمفردها دون الالتفات على نحو كاف إلى التجربة الاستعمارية قد بدت نوعاً من أنواع الرياء الفارغ ، ومن ثم ، على حد عبارته ، استحالة نصب الإغريقى - اللاتينى رماداً تلروه الرياح . على أننا سنكون قد زيفنا ما فى رؤية فانون الشاملة من جدلة وابتكار - وهى رؤية تستند فى ذكاء وبراعة إلى فرضية سيزير فى (مفكرة العودة إلى مسقط الرأس) Cahier d'un retour au pays natal كما تستند - فى الوقت ذاته إلى كتاب لوكاتش (التاريخ والوعى الطبقي) لإحداث التأليف الذى تشده - أقول إننا سنكون قد

أما الشيء المذهل فيما يذهب إليه ليونار ، ولعله أيضاً السبب فى ذبوع آرائه وانتشارها ، فيتلخص فى أنه لا يكفى بإساءة قراءة التحدى الأكبر الذى يصنع القصص العظيمة وأسباب ما يبدو الآن من فقدانها لسلطانها ، بل نراه يتعدى ذلك فيسئ تصوير ذلك التحدى . فلقد كان من أهم أسباب فقدان تلك القوى لشرعيتها أزمة الحداثة التى غرقت أو تجمدت فى نوع من المفارقة التأملية ، التى ترجع بدورها إلى أسباب شتى ، لعل من أهمها ظهور عدد من «الآخرين» فى أوروبا على نحو مثير للانزعاج . ولم يكن مصدر هؤلاء الآخرين سوى النطاق الإمبريالى . ففى أعمال إليوت وكوتتراد ومان وبروست وولف وياوند ولورنس وجويس ، نجد أن عوامل التبدل والاختلاف ترتبط على نحو منظم بظهور الغرباء ، سواء كان هؤلاء الغرباء نساء أو سكاناً محليين أو أناساً ذوى سلوك جنسى غريب ، فهم يظهرون فجأة لكى يتحدوا ويقاوموا ما فى المدن الكبيرة من تاريخ راسخ وأشكال ثابتة وأنماط تفكير . ولم يكن رد الحداثة على هذا التحدى سوى تلك المفارقة الشكلية التى نرى من خلالها صورة ثقافة حائرة لا تستطيع أن تحجب بالإيجاب ، فتقبل التخلل عن نظامها القديم أو الرفض وتمسك بما لها معها كانت النتائج . وهكذا ، على نحو ما لاحظ جورج لوكاتش George Lukács عن فكر ثاقب ، فإن نوعاً من أنواع السلبية الواعية بذاتها والمستغرقة فى التأمل تبدأ فى تشكيل نفسها بحيث تتخذ فى نهاية الأمر تعبيراً مشلولاً عن العجز وقلة الخيلة الاستطيقين . على سبيل المثال يبدو هذا واضحاً فى نهاية (عمر إلى الهند) Passage to India التى يشير فيها فورستر على نحو يؤكد ما سبق من تاريخ ، إلى الصراع السياسى بين الدكتور عزيز وفيلدينج - الذى يعبر عن إخضاع بريطانيا للهند . بيد أن كلا الرجلين يعجزان عن اتخاذ موقف رافض للاحتلال أو مؤيد له ، ومن ثم فإن كل ما يتمكن فورستر من تقديمه هنا حلاً للمشكلة هو شيء من قبيل : لا ، ليس بعد ، ليس هنا .

وفى عبارة موجزة ، فقد وجد الغرب وأوروبا أن عليهما أن يأخذا الآخر مأخذ الجد . وتلك فيما أرى المشكلة التاريخية الأساسية التى تواجه الحداثة . ذلك أن أصوات التابعين المختلفين قد ارتفعت فجأة معبرة عن نفسها فى عبارة قوية

زيفنا هذه الرؤية إذا لم نخذ حذو قانون فتؤكد الجمع بين أوروبا وإمبراطوريتها في تفاعلها سوياً داخل إطار عملية إنشاء الشكل الاستعماري . ذلك أن النموذج الذي يسوقه قانون للعالم بعد الإمبريالي يشترك مع سيزير و س . ل . ر . جيمس في اهتمامه على المصير الجمعي للبشرية . يقول سيزير : « ولا يزال على الإنسان أن يتغلب على كل عائق متمركز في حرارة اندفاعته ، وما من جنس يسيطر على الجمال والذكاء والقوة دون غيره ، فهناك متسع للجميع عند الانتصار » .

وهكذا فما عليك الآن سوى أن تفكر في الأفاصيل ملياً داخل السياق الذي يقدمه تاريخ الإمبريالية ، ذلك التاريخ الذي ظهر الصراع الخفي القائم داخله بين البيض وغير البيض على شكل غنائى في تلك القصة المضادة الجديدة الأكثر شمولاً ، التي تخص التحرير . وهذا في اعتقادي هو المشهد الكامل لما بعد الحدائة في عصرنا الحالي الذي لم تستع نظرة ليونار لكي تستوعبه على نحو كامل . ومرة أخرى نرى أن التصوير قد صار أمراً مهماً ليس فقط باعتباره مأزقاً أكاديمياً أو نظرياً بل أيضاً باعتباره خياراً سياسياً . إذ إن الطريقة التي يصور بها الأنثروبولوجي وضعه العلمي تخضع - على أحد المستويات - إلى ظروف عملية أو شخصية أو مهنية . بيد أن هذا الأمر في حقيقته هو جزء من كل شامل ، جزء من مجتمع الفرد الذي يعتمد في تكونه واتجاهاته على المسببات أو العوائق المضادة التي تتراكم نتيجة لسلسلة كاملة من الاختيارات . فإذا كنا ننوى أن نلوذ باللغة والحديث المنطق عن عجزنا أو قلة حيلتنا أو حيادنا ، فعلينا أن نعد أنفسنا أيضاً لتقبل حقيقة أن هذا الكلام المنطق يعبر عن اتجاه ما في نهاية الأمر . فالحقيقة أن التصويرات الأنثروبولوجية تتصل بعالم الممثل نفسه بالقدر نفسه الذي تتصل بالشئ أو الشخص موضوع التمثيل .

ولا أظن أن التحدى المضاد للإمبريالية الذي يمثل قانون وسيزير وغيرهما من هم على شاكلتهما ، قد قوبل بما يستحق من الاهتمام ، ونحن أخذناهما مأخذ الجد بوصفهما نموذجين أو مثليين لجهد إنسانى في العالم المعاصر . وفي الواقع فإن قانون وسيزير - وأنا هنا أتحدث عنهما بوصفهما نموذجين - يتعاملان بشكل مباشر مع مسألة الهوية والفكر الهوى Identitarian

Thought ذلك المساهم الخفى في النظرة الأنثروبولوجية الحالية لمفاهيم «المغايرة والاختلاف» . إن ما يطلبه قانون وسيزير من مشاييعهما حتى في مرحلة الكفاح الساخن هو أن يتخلوا عن الأفكار الجامدة عن الهوية الراضخة والتعريفات التي تكتسب شرعيتها من الثقافة . لقد كانت رسالتهم إلى تلك الشعوب هي : كونوا مختلفين ، فبذلك سيختلف قدركم بوصفكم شعباً تابعة . ومن هنا فإن الحركات القومية مع كل ما لها من ضرورة واضحة قد تلعب دور العدو هي الأخرى . ولا أستطيع أن أقول ما إذا كان ممكناً بالنسبة للأنثروبولوجيا بما هي عليه أن تتخذ صورة مختلفة ، وأنا هنا أعنى بالاختلاف أن تنسى نفسها فتصبح شيئاً آخر ، أى رد فعل لما فعلته الإمبريالية وأعداؤها من إلقاء للقفازات . ولعل الأنثروبولوجيا كما عرفناها لن تتمكن من الاستمرار في الاتجاه الإمبريالي نفسه دون أن تتحول إلى شريك في واقع السيادة والسيطرة على الشعوب الأخرى .

أما على الجانب الآخر ، فإن المحاولات الأنثروبولوجية النقدية الحالية لإعادة النظر في مفهوم الثقافة من الألف إلى الياء تبدو قد أثمرت نوعاً مختلفاً من الحديث . فإذا أقلعنا عن النظر إلى العلاقة بين الثقافات ومن يتبعونها باعتبارها علاقة تماس تام ، علاقة تزامن وتناظر كاملين ، وإذا بدأنا في النظر إلى الثقافات باعتبارها كيانات غير مغلقة على نفسها وباعتبارها حدوداً دفاعية بين أنظمة الحكم ، أقول إننا لو فعلنا ذلك فسوف يسفر الأمر عن وضع أكثر إشراقاً وتشجيعاً بالخبر . ومن ثم فإن رؤية الآخرين باعتبارهم مكونين تاريخياً وليس باعتبارهم محددين أنطولوجياً سيؤدى في نهاية الأمر إلى القضاء على النزعات الاقتصادية التي ننسبها للثقافات ، وأولها ثقافتنا نحن . ومن هذا المنطلق يمكن لنا أن نتصور الثقافات باعتبارها مناطق سيطرة أو مناطق استسلام وتخل ، باعتبارها مناطق للتذكر أو للنسيان ، باعتبارها مناطق مقصورة على أهلها أو مناطق تقوم على التعاون والمشاركة - كل هذا في نطاق تاريخنا العالمى الذي يمثل العنصر الأساسى في تكويننا . فالنقى والهجرة وتجاوز الحدود هي كلها من قبيل التجارب القادرة على تزويدنا بأشكال قصصية جديدة ، أو (في عبارة جون برجر John Berger) تزودنا

هذه الحركات الجديدة أنسب هؤلاء من الأنثروبولوجيين المتخصصين ، بيد أنني على أية حال أرغب في القول بأن القوة التحريفية التي يمتاز بها هؤلاء الأشخاص تنفق اتفاقاً مذهلاً مع الإنسانيات والعلوم الاجتماعية في صراعها النؤوب مع ما يشكله نموذج الامبراطورية من مصاعب جمة .

بطرق جديدة في السرد . ولا يمكنني هنا أن أقرر ما إذا كانت هذه الحركات الجديدة المتكررة أقرب إلى طبيعة الأشخاص ذوي الطبيعة المثالية الخاصة من أمثال جان جينيه والمؤرخين المتورطين من أمثال بازيل دافيدسون الذي تعدى واجتاز ذهاباً وإياباً الحدود الموضوعة قومياً ، أقول إنني لا أدري إن كانت مثل

الهوامش :

- ١ - انظر : Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York, 1966) and Albert Memmi, *The Colonizer and the Colonized*, trans. Howard Greenfield (New York 1965).
- ٢ - انظر : Carl E. Plutsch, *The Three Worlds, or the Division of Social Scientific Labor, circa 1950-1975*. "Comparative Studies in society and History 23 (Oct. 1981): 565-90.
- انظر أيضاً : Peter Worsley, *The Third World* (Chicago. 1964).
- ٣ - انظر : Fanon *The Wretched of the Earth*. p.101.
- ٤ - انظر : Egbal Ahmad. *From Potato sack to Potato Mash: The Contemporary Crises of the Third World*, Arab Studies Quarterly 2 (Summer 1980): 223-34; Ahmad, 'post Colonial Systems of Power, Arab Studies Quarterly 2 (Fall 1980): 350-63; Ahmad 'The Neo-Fascist State: Notes on the Pathology of Power in the Third World,' Arab Studies Quarterly 3 (Spring 1981): 170-80.
- ٥ - انظر : Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Movement in the Human Sciences, ed. George E. Marcus and Michael M. J. Fischer (Chicago 1986), and Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography, ed. James Clifford and Marcus (Berkeley and Los Angeles, 1986).
- ٦ - انظر : Richard Fox, *Lions of the Punjab: Culture in the Making* (Berkeley and Los Angeles, 1985) p. 186.
- ٧ - انظر على سبيل المثال : Sherry B. Ortner, *Theory in Anthropology since the Sixties*, comparative studies in Society and History 26 (Jan. 1984): 126-66.
- ٨ - انظر : Anthropology and the Colonial Encounter, ed. Talal Asad (London, 1973); Gerard Leclerc, Anthropologie et colonialisme.: essai sur L'histoire de l'africanisme (Paris, 1972), and L'observation de l'homme: une histoire des enquetes sociales (Paris, 1979); Johannes Fabian, *Time and the other , How Anthropology Makes its Object* (New York, 1983), Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," pp.144-60.
- ٩ - انظر : in Marcus and Fischer, *Anthropology as Cultural Critique* p.9 and thereafter, the emphasis on epistemology is very prominent.
- ١٠ - انظر : James Clifford, *On Ethnographic Authority*, Representations 1 (spring 1983): 142.
- ١١ - انظر : Jürgen Golte, *Latin America: The Anthropology of Conquest*, in *Anthropology: Ancestors and Heirs*, ed Stanley Diamond (The Hague, 1980), p. 391.
- ١٢ - انظر : Jonathan Friedman, *Beyond Otherness or: The Spectacularization of Anthropology*, Telos 71 (1987) 161-70.
- ١٣ - انظر : Defense Science Board, *Report of the Panel on Defense: Social and Behavioral Sciences*
- ١٤ - انظر :

(Williamstown, Mass., 1967).

Covering islam: How the Media and the Experts Determine How We See
the Rest of the World (New York, 1981)

١٥ - سبق لي أن عاجلت هذا الأمر في :

The MESA Debate: The Scholars, The Media and the Middle East, *Journal of Palestine studies* 16
(Winter 1987):85-104.

انظر أيضا :

Blaming the Victims: Spurious Scholarship and the Palestinian Question, ed. Edward W. Said and
Christopher Hitchens (London, 1988.) pp. 97-158.

١٦ - انظر :

Richard Price, *First-Time: The Historical Vision of an Afro-American People* (Baltimore, 1983). pp. 6, 23.

١٧ - انظر :

James C. Scott, *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance* (New Haven, Conn., 1985),
pp. 278-350.

١٨ - انظر :

Fred R. Myers "The Politics of Representation:

انظر أيضا :

Anthropological Discourse and Australian Aborigines, *American Ethnologist* 13 (Feb. 1986): 138-53.

١٩ - انظر :

George W. Stocking, Jr., *Victorian Anthropology* (New York, 1987), and Curtis M. Hinsley, Jr., *Savages and Scientists: The Smithsonian Institution and the Development of American Anthropology, 1846-1910* (Washington, D. C., 1981).

Said, "Permission to Narrate, *London Review of Books* (16-29 Feb. 1984): 13-17

٢٠ - انظر :

Jean-François Lyotard : *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, trans. Geoff Bennington
and Brian Massumi; *Theory and History of Literature*, vol. 10 (Minneapolis, 1984), pp. 23-53.

٢١ - انظر :

Irene L. Gendzier, *Managing Political change: Social Scientists and the Third world* (Boulder, Colo., 1985).

٢٢ - انظر :

Georg Lukács, *History and Class Consciousness:*

٢٣ - انظر :

Studies in Marxist Dialectics, trans. Rodney Livingstone (London, 1971), pp. 126-34.

Culture and imperialism (New York, 1989).

٢٤ - سوف أعرض لهذه الفرضية على نحو أكثر تفصيلاً في كتابي التالي :

Albert Camus. *Actuelles, III: Chronique algérienne, 1939- 1958* (Paris, 1958), p.202:

٢٥ - انظر :

مهما كان من أمرنا نحو المطالبة العربية ، لكن علينا أن نعتز ، فيما يتعلق بالجزائر ، أن صيغة الاستقلال الوطني صيغة انفعالية أكثر منها واقعية . فلم يكن هنالك دولة جزائرية . ويمكن لليهود والأتراك واليونانيين والإيطاليين والبربر أن يكون لهم الحقوق نفسها في المطالبة بإدارة هذه الدولة من الناحية الانتراضية .

Fanon, *Les Damnés de la terre* (Paris, 1976). p. 62.

٢٦ - انظر :

Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au Pays natal* (Notebook of a Return to the Native Land, *The Collected poetry*, trans. Clayton Eshleman and Annette Smith (Berkeley and Los Angeles, 1983), pp. 76, 77.

٢٧ - انظر :

Ibid.

٢٨ - انظر :

Raymond Williams, *Problems in Materialism and Culture: Selected Essays* (London, 1980), pp. 37-47.

٢٩ - انظر :

الترجمة والهيمنة الثقافية :

حالة الترجمة الفرنسية / العربية *

ريشار جاكسون

أقدر أتكلم كلمتين إنجليزى
أنا البذرة الى صمدت
أنا النار الى قادت
أنا ابن العالم الثالث

أغنية « ابن العالم الثالث »
لجنوى كليج (مغن من جنوب إفريقيا)
إلى سامية

بصورة مضاعفة، لأن الأمر يتعلق ، بحكم التعريف ، بلغتين ومن ثم بثقافتين ومجتمعين . ويترب على ذلك أنه لا بد لاقتصاد سياسى للترجمة من أن يندرج ضمن الإطار العام للاقتصاد السياسى للتبادل الثقافى العلم ، الذى تتبع اتجاهاته الاتجاهات العامة للتجارة الدولية . ولذا فلا غرابة فى أن تدفق تيار الترجمة العالمى هو تدفق شمالي / شمالي بالأساس ، فى حين أن تدفق الترجمة الجنوى / الجنوى يكاد يكون منعزلاً ، بينما يعد تدفق الترجمة الشمالى / الجنوى تدفقاً غير متكافئ : إن الهيمنة الثقافية تؤكد ، إلى حد بعيد ، الهيمنة الاقتصادية .

ليست الترجمة مجرد عملية ثقافية إبداعية يتم من خلالها نقل نص مكتوب بلغة معينة إلى لغة أخرى . فهى ، شأنها فى ذلك شأن أى نشاط إنسانى ، تتم فى سياق اجتماعى وتاريخى محدد بصورها ومحدد بنتائجها ، مثلما يصوغ ويحدد بنية العمليات الإبداعية الأخرى . وفى حالة الترجمة ، تصبح العملية معقدة

* ترجمة بشير السباعى بالاشتراك مع المؤلف ريشار جاكسون الذى يعمل استاذاً للغة والأدب العربية ، ويقوم بالترجمة من العربية إلى الفرنسية .

وهذا الانعدام للتكافؤ يمكن قياسه من زوايا عديدة :
١ — فالترجمات من لغات الجنوب تمثل في أفضل الأحوال نسبة ١ أو ٢٪ من السوق الإجمالية للكتاب المترجم في الشمال ، في حين أن نسبة ٩٨ أو ٩٩٪ من هذه السوق تتألف ، في الجنوب ، من كتب مترجمة من لغات الشمال^(١) .

٢ — والإنتاج الثقافي الجنوبي الذي يصل إلى الشمال يكاد لا يجد قراءة خارج دوائر ضيقة جداً من المتخصصين والقراء « المعنيين » (بسبب أصولهم الإثنية مثلاً) ، وهو يفترض عملية ترجمة (سواء أكانت ترجمة « فعلية » أو الترجمة الذاتية غير المنظورة التي يقوم بها الكاتب الجنوبي الذي يكتب بلغة شمالية) . وفي المقابل ، فإن الإنتاج الثقافي الشمالي الذي يتلقاه القراء الجنوبيون يعد أوسع نطاقاً بكثير ، سواء أكان يتم هذا التلقى بواسطة الترجمة أم بشكله الأصل .

٣ — ويتربط على ذلك أنه في حين أن التأثير العام للإنتاج الثقافي الجنوبي في الشمال يكاد يكون متعدياً ، فإن تطور اللغات والثقافات الجنوبية كان ومايزال عميق التأثير باللغات والثقافات الشمالية المهيمنة التي تتخلل كل الأنشطة الاجتماعية .

ونتيجة للتاريخ الكولونيالي وبعد الكولونيالي ، فإن انعدام التكافؤ هو السمة الرئيسية للعلاقة بين اللغات والثقافات الغربية ولغات وثقافات العالم الثالث ، وهو واقع لا بد من أن تكون له آثار جمة على عمليات الترجمة الشمالية / الجنوبية . ولما كانت نظرية الترجمة (وكذلك النظرية الأدبية بوجه عام) قد طورت نفسها على الأساس شبه الوحيد للخبرة اللغوية والثقافية الأوروبية ، فإنها تعتمد على الافتراض الضمني الذي يذهب إلى وجود علاقة مساواة بين مناطق لغوية وثقافية مختلفة ، ومايزال عليها إدماج أحدث نتائج سوسبولوجيا التبادلية الثقافية في السياقات الكولونيالية وبعد الكولونيالية^(٢) .

وسوف أتناول ، في هذا المقال ، هذه المسائل من خلال مثال الترجمة الفرنسية / العربية . ولاعتبارات نظرية وعملية أيضاً ، سوف أركز بشكل أكثر تحديداً على مقارنة بين الإنتاج

الأدبي الفرنسي المترجم والمنشور في مصر ، والإنتاج الأدبي المصري المترجم والمنشور في فرنسا . ذلك أنه من شأن دراسة تستوعب كل البلدان الناطقة بالفرنسية والناطقة بالعربية أن تصطدم بصعاب معوقة في مجال جمع البيانات ، لأن صناعة الكتاب الفرنسية وصناعة الكتاب العربية ، خلافاً لنظيرتها الإنجليزية ، لم تنجحا بعد في إنشاء سوق عبر قومية . والحال أن التركيز على فرنسا ومصر قد فرض نفسه لأنها ، كل في منطقته اللغوية ، يعد أكبر منتج ومستهلك للكتاب . ثم من دواعي التركيز على سوق الكتاب المصرية أنها تتألف على وجه الحصر تقريباً من كتابات عربية ، في حين أن الكتب المكتوبة بالفرنسية في بلدان المغرب مثلاً (سواء أكانت مستوردة أم منتجة محلياً) مازال تمثل ما يقرب من نسبة ٥٠٪ من إجمالي مبيعات الكتب ، الأمر الذي يعقد البحث ويحول دون وضوح قضية الترجمة . وأخيراً فإن مسيرى الشخصية — من العلوم الاجتماعية إلى الدراسات العربية ، ثم مترجماً للأدب المصري مقيماً في مصر منذ ما يقرب من ست سنوات — قد سمحت لي بتأمل عمليات الترجمة في كل من فرنسا ومصر من منظور المشاهد من الداخل / المشاهد من الخارج الموجود هنا تارة وهناك تارة أخرى .

١ — الإنتاج الأدبي الفرنسي المترجم في مصر .

١ / ١ الترجمة في المهدين قبل الكولونيالي والكولونيالي
تتوقف حدود

بدأت الترجمة من اللغات الأوروبية في مصر الحديثة في أعوام ١٨٣٠ — ١٨٤٠ بوصفها إحدى الوسائل التي استخدمتها دولة محمد علي الوليدة لسد الفجوة الثقافية والتقنية بين مصر وأوروبا . وإدراكاً منه للأهمية الملحة لاستيعاب اللغات الأوروبية بالنسبة لأغراضه السياسية ، أوفد بعثة من الطلاب المصريين إلى فرنسا ، تحت إشراف شيخ شاب هو رفاعة الطهطاوي (١٨٠١ — ١٨٧٣) ، الذي أسس لدى عودته مدرسة الألسن (١٨٣٥ — ١٨٤٩) ، حيث قام بتدريب الجيل الأول من المترجمين المصريين . ويؤكد مسح للترجمات المنشورة في تلك الأيام أن الترجمة ، في تلك المرحلة

لم يكن يسمى « ترجمة » بل « اقتباساً » أو « تعريباً » أو حتى « تمصيراً » . ولم يكن النص الأصلي يعامل على أنه كل متناسق يجب احترامه ونقله بالكامل ، بل كان يجري تحويله بالكامل إلى شيء مألوف للقراء العرب من حيث أسلوبه وشكله ومضمونه . وهذه العلاقة الحرة للغاية مع الثقافة الغربية تظهر أيضاً في تقديم الأعمال المترجمة : فغالبا ما كان يجري « تعريب » العناوين الأصلية لشدة انتباه القارئ العربي ، سواء أكان ذلك تمثيلاً مع التراث العربي في وضع عناوين مسجوعة أم تمثيلاً مع أسلوب أحدث . وعلاوة على ذلك ، فإن هذه الاقتباسات كانت تحمل أحياناً إيراد أى ذكر للكاتب الأصل ، وذلك على الرغم من إشارتها إلى المترجم العربي . والحال أن بعض هذه الاقتباسات قد كتبت بشكل بالغ التوفيق بحيث إن كاتبها قد أصبح أكثر شهرة بكثير من المؤلف الأصل . إن اقتباسات مصطفى المنفلوطي (١٨٧٦ -- ١٩٢٤) قد أعيد طبعها باستمرار في مصر وفي بلدان عربية أخرى على مدار القرن ، في حين أن الجميع ، باستثناء عدد قليل من الباحثين ، يجهل أسماء مؤلفيها الأصليين^(٦) .

وهذا « التمصير » للإنتاج الأدبي الأجنبي من جانب المترجمين المصريين هو علامة واضحة على استقلال ثقافي من الغرب ، وهو استقلال ظل مصوناً بين صفوف النخبة العربية المثقفة حتى بداية القرن العشرين وذلك بالرغم من السيطرة السياسية والاقتصادية الغربية . وحتى العقد الأول والعقد الثاني من هذا القرن ، ظل انفتاح هذه النخبة على الإنتاج الثقافي الغربي محصوراً ضمن حدود نسق قيم الثقافة القومية . والحال أن هذه الخصائص المبكرة لعملية الترجمة قد ظلت سائدة على مدار النصف الأول من القرن العشرين . على أن ترجمات أكثر شمولاً و « دقة » بدأت في الظهور ، لم ينتجها بشكل أساسي متخصصون في النقل كالمنفلوطي ، بل مثقفون كانوا أساساً كتاباً مبدعين ، مثل طه حسين (١٨٨٩ -- ١٩٧٣) ، مترجم راسين (آندرومك ، ١٩٣٥) وسوفوكليس (أنتيجون ، ١٩٣٨) وفولتير (زاديغ ، ١٩٤٧) . وما له دلالة أن مثل هؤلاء الكتاب كانوا ، في النخبة المثقفة المصرية ، الكتاب الأعرق معرفة والأوثق دراية بالثقافة الغربية ، بعد قضاء جانب من سنوات تكوينهم في جامعات أوروبية .

المبكرة ، لم تنبع من اهتمام حقيقي بالثقافة الأوروبية بصفتها هذه ، وإنما كانت تهدف إلى إشباع احتياجات الدولة المصرية الفتية : فقد تناولت الترجمات التاريخ والجغرافيا وكذلك العلوم الخالصة والتطبيقية . وما له دلالة أن أول نص أدبي أوروبي يجد طريقه إلى العربية - مغامرات تليماك لفينيلون - قد ترجمه الطحطاوي خلال فترة تقي في الخرطوم^(٧) . وقد ظل هذا العمل ترجمته الأدبية الوحيدة ، فمجرد استعادته لرضى الخديوي عنه ، دشّن « مكتب ترجمة » جديداً حيث أشرف على ترجمة التشريعات القانونية الفرنسية (١٨٦٣ - ١٨٦٨) بناء على أمر من الخديوي إسماعيل^(٨) .

وفي ذلك الحين ، بدأ يظهر ، إلى جانب هذا « النمط النفعي » ، اهتمام جديد بترجمة الأعمال الأدبية ، وبالشعر وبالمسرح أكثر مما بالرواية . ولم يكن الليل إلى الشعر غريباً ، وذلك بسبب عراقية التراث الشعري العربي . أما اهتمام المترجمين العرب بالمسرح فهو أكثر مدعاة للاستغراب لدى النظرة الأولى ، ذلك لأن الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل إدخاله عن طريق الاتصال الكولونيال . غير أنه ينبغي أن نلاحظ أنه إذا كانت الثقافة السائدة ، المكتوبة ، لم تعترف بشكل فني بممثل مسرحنا ، فإن التركيز التقليدي للدراسات الاستشرافية على الثقافة المكتوبة ربما يكون قد أدى إلى تقليل من شأن الأشكال الشفاهية ، « الشعبية » للثقافة العربية . والحال أن هذه الثقافة الشفاهية قد اشتملت على أشكال أصيلة لأداء علني للأدوار لا شك أنها قد مهدت السبيل أمام تقبل الأشكال الغربية للمسرح في مصر . ولولا ذلك لاستحال علينا فهم كيف أن الثقافة المصرية قد تمكنت من إعادة خلق هذه الأشكال بذاتها ولذاتها ، على نحو أسرع بكثير وبجمهور أوسع بكثير مما أتيج للأشكال الفنية الأخرى المستوردة هي الأخرى من الغرب ، خاصة الأشكال الأدبية الحديثة^(٩) .

والحال أن التأثير المحدود للأشكال الأدبية الغربية في الأدب القصصي العربي في ذلك الوقت يتجلى بشكل واضح ليس فقط في الأعمال الفرنسية المختارة للترجمة ، وإنما أيضاً في التقنية السائدة المستخدمة في الترجمة . فهي تتألف على الأغلب من نقل للقصص الأصلية يتميز بدرجة عالية من حرية التصرف ،

الفرنسي الأكثر شعبية في اللغة العربية (أكثر من مائة ترجمة) .
 وإلى جانب المغامرات والأسرار ، كان لدى المترجمين المصريين ميل ملحوظ إلى الروايات التي تحت على الأخلاق وإلى الروايات الميلودرامية وإلى كتاب تقليديين نوعاً ما مثل بول بورجيه وأنتول فرانس وأندريه موروا ، أى إلى أدب يتمشى مع القيم الدينية والأخلاقية السائدة لدى القراء المصريين .
 لكن الانتشار الواسع للأدب المترجم في ثقافة غربية عن أشكال القصص الحديث نفسها كان في حد ذاته علامة على تعميق عملية التثاقف .

على أن الترجمة لم تكتسب زخماً حقيقياً إلا بعد ثورة ١٩٥٢ ، فبينما كان ينشر في مصر في الأربعينيات من ٣٠ إلى ٥٠ كتاباً مترجماً (من جميع اللغات) كل سنة ، ارتفع هذا العدد المتوسط إلى ما بين ٦٠ و ١٥٠ في الخمسينيات ، ثم إلى ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ في الستينيات ، أى أن نسبة الكتب المترجمة من إجمالي الكتب المنشورة قد وصلت ، في هذا العقد الأخير ، إلى ما يزيد عن ١٠ ٪ ، وهي نسبة لا تشهد لها مثيلاً لا في العقود السابقة ولا في العقدين التاليين^(٧) .

وربما كان السبب الأول لهذا الانطلاق الملحوظ في حركة الترجمة يعود إلى تراجع نفوذ اللغات الأجنبية في النظام التعليمي ومن ثم في سوق الكتاب : فحيث أصبح التوصل إلى الكتاب الأجنبي أمراً أيسر - مادياً ورمزياً - زادت الحاجة إلى الترجمة بوصفها الوسيلة الحتمية للتعرف على الإنتاج الفكري الأجنبي . غير أن لهذا الانطلاق دلالة أخرى أكثر أهمية ، ألا وهي أن استقلال مصر السياسي ، خلافاً للتصور السائد ، لم يتبعه انغلاق في وجه الثقافة الغربية . بل إن الاهتمام المتزايد بالترجمة يوضح أن الانفتاح الذي ميز الثقافة المصرية خلال العهد «الكومبوليتي» «الليبرالي» (١٩١٩ - ١٩٥٢) قد جرى الحفاظ عليه بدرجة واسعة . وكل ما في الأمر هو أن هذا الانفتاح ، في السياق الجديد لإعادة تأكيد اللغة القومية ، أضحي أكثر اعتماداً من ذي قبل على الترجمة . وقد كسب مزيداً من العون عن طريق سياسات جديدة مرسومة من جانب الدولة كان همها في الآن نفسه تريبوياً (تثقيف الشعب) وسياسياً دعم (التعبئة الثورية للجهاير) . وأفضل مثال لهذه السياسة فيما يتعلق بالترجمة

ومن الواضح أن التثاقف هنا قد وصل إلى أعمق مدى له : فنحن نجد عند مثل هؤلاء الكتاب / المترجمين ، كطه حسين ، اهتماماً جديداً حقيقياً بالأدب القصصي الأوروبي مجتمعاً ، مع طموح إلى « رفع » الأدب القصصي العربي « إلى مستوى » نظيره الغربي . ويظهر هذا في كل من سعيهم الراسي إلى تقديم ترجمات أكثر « دقة » (لتأكيد قدرة اللغة العربية على التكيف مع أشكال القصص الأجنبية) والأولويات التي حددوها لأنفسهم بوصفهم مترجمين ، فقد اتجهوا إلى ما حددته الثقافة الغربية على أنه كلاسيكياتها ، وفرضوه بذلك على ثقافتهم القومية ، دون أن يتساءلوا عن جواز مثل هذا النقل لنسق قيم مصنوع في الغرب .

والحال أن انبثاق « انقسام الشخصية الثقافية » هذا في مجال الترجمة قد ترافق مع التعميق الواسع للاستعمار الثقافي لمصر ، والذي تجلّى في انبثاق نخبة مغربة محلية استوعبت اللغات الأجنبية واستهلكت الكتب المكتوبة بالفرنسية أو بالإنجليزية . على أن اللغة العربية لم تكن قط ممنوعة من التعليم ، الأمر الذي سمح بدوام سوق قوية للكتاب العربي في مصر على مدار الفترة الكولونيالية ، ومن ثم بدوام مجال محدود للترجمة . وبعبارة أخرى ، فإن الانقسام بين الثقافتين القومية والمستوردة لم يكن قط تاماً ، وهكذا سمح بمجال لدمج الإنتاج الثقافي الغربي عبر اللغة القومية وعن طريقها .

٢/١ الترجمة الأدبية في المعهد بعد الكولونيالي :

من التثاقف المتزايد

إلى نزع الاستعمار الثقافي

من التثاقف المتزايد ...

حول منتصف القرن ، كان الأدب المترجم يتزايد شعبية بين صفوف القراء المصريين ، وذلك إذا ما حكمنا استناداً إلى نجاح المجموعات الشعبية الرخيصة الأولى مثل « روايات الجيب » أو « روايات الهلال » ، التي أدخلت عدداً كبيراً من الترجمات المختصرة للأدب الفرنسي : روايات ألكسندر دوما وفكتور هوجو وبلزاك ، إلى جانب قصص المغامرات من تأليف جول فيرن ويونسون دوتيراييل (روكامبول) وموريس لوبلان - مؤلف روايات « آرسين لوين » الكاتب

الترجمة من الفرنسية في هذه الفترة ، الاهتمام بالأدب الصادر بالفرنسية من كتاب عرب وسود .

... إلى نزع الاستعمار الثقافي .

والحال أن هذه الفترة التي غالباً ما تشير إليها الإنجليس المصرية اليوم على أنها « العصر الذهبي للترجمة » ، قد انتهت فجأة في نهاية الستينيات . فاعتباراً من ١٩٦٨ ، نشهد تناقصاً في الإنتاج الإجمالي للكتب وتناقصاً ملحوظاً بشكل أكثر في عدد الترجمات : فقد هبط عدد الترجمات المنشورة في مصر ، في المتوسط السنوي ، من ٣٠٠ في أوج الستينيات إلى حوالي ١٠٠ ترجمة في السبعينيات . ونحن لا نملك أرقاماً أحدث ، لكن جميع الدلائل تشير إلى أن عدد الكتب المنشورة في مصر قد زاد زيادة ملحوظة في الثمانينيات في حين أن عدد الترجمات ، حتى لو ازداد هو الآخر ، قد ظل ينخفض نسبياً : ففي عام ١٩٩٠ تراوح عدد الكتب المترجمة بين ١٥٠ و ٢٥٠ كتاب في تقديري ، وذلك من ما يقرب من ١٠,٠٠٠ كتاب منشور (حسب الإبداع القانوني) . أي أن نسبة الترجمات التي كانت قد وصلت إلى أكثر من ١٠ ٪ في الستينيات ، قد انخفضت إلى نحو ٥ ٪ في السبعينيات وإلى نسبة أدنى في الثمانينيات .

من الواضح أن الترجمة تأثرت تأثراً عميقاً بأزمة صناعة الكتاب المصرية : فهذه الصناعة التي تعرضت لإضعاف ملحوظ من جراء النواقص الجسيمة التي ميزت إدارة القطاع العام في الستينيات قد أصبحت فيما بعد ضحية لانسحاب الدولة العام من الشؤون الثقافية خلال حكم السادات وضحية للمقاطعة العامة المفروضة على صادرات مصر من جانب البلدان العربية الأخرى بعد معاهدة الصلح مع إسرائيل (١٩٧٩) . وقد انعكس هذا الانحدار لمكانة مصر في عالم صناعة الكتاب العربية العامة على الترجمة : فمنذ منتصف السبعينيات تنشر الترجمات العربية للكتاب والمثقفين الفرنسيين البارزين في بيروت ودمشق و— مؤخراً— في تونس والدار البيضاء . وقد رافق هذا التحول الجغرافي تحول ثقافي : فالاهتمام المتزايد بترجمة الكتب الفرنسية في لبنان ثم في بلدان المغرب يترافق مع عودة هذه البلدان إلى لغتها القومية المشتركة بعد انتهاء الاستعمار الفرنسي (لأسباب شبيهة بتلك التي

هو مشروع الألف كتاب» الذي جرى تدشينه في عام ١٩٥٥ سعياً إلى تمكين الجمهور المصري من قراءة أهم كتب الثقافة العالمية الحديثة في طبعات شعبية مدعومة رخيصة . وقد تشكل عندئذ نوع من « التحالف التكتيكي » بين الحكم الناصري ونخبة مثقفة كانت منذ سنوات تكوينها خلال عهد ما قبل الثورة قد حافظت على قدر من القرب من الثقافة الغربية والدرابرة بها (وهو ما أخذ يتآكل في الأجيال التالية) . وفي الوقت نفسه ، وجدت هذه النخبة مصبات جديدة لإنتاجها (ومنه ترجماتها) في الطبقات المتوسطة والشعبية التي توصلت لأول مرة إلى نظام التعليم وإلى استهلاك السلع الثقافية الحديثة .

ومهما يكن من أمر ، فقد شاهد العهد الناصري ذروة انتشار الإنتاج الأدبي الفرنسي في مصر . وهناك دلائل مختلفة تزيد من تأكيد ذلك :

١ — شعبية الروايات الفرنسية الصادرة في ترجمات عربية مختصرة إلى هذا الحد أو ذاك ، والتي تمثل نحو ثلثي الروايات الفرنسية المنشورة بالعربية بين عامي ١٩٥٢ و ١٩٦٧ وكثيراً ما أعيد طبعها أو أعيدت ترجمتها .

٢ — إلى جانب هذا ، بروز متراد للترجمات الكاملة « الدقيقة » لعدد من الأعمال الأدبية الفرنسية ، سواء كان سبق نشرها في ترجمات مختصرة أم لا . وهذا التطور هو أجل ما يكون في مجال الأعمال المسرحية : فقد صدرت (خاصة في سلسلة « من المسرح العالمي ») ترجمات كاملة عديدة لأعمال مسرحية وقد يجوز القول إن الأعمال المسرحية الغربية التي كانت في البداية تقتبس لأجل تمثيلها على المسرح ، صارت تترجم لأجل قراءتها .

٣ — الاهتمام الواسع بالإنتاج الثقافي الفرنسي خلال فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية : فنشر الترجمات العربية الأولى ، من مصر ، لجان بول سارتر وألبير كامو ثم بيكيت ويونيسكو ، قد ترافق تقريباً مع نشر هذه الأعمال في لغات أخرى^(٨) ، وكان استقبالها واسعاً بشكل لافت للأنظار ، خاصة أن هذه الأعمال كانت أكثر غربة عن القيم التي نألفها لمجتمع إسلامي ، من معظم الترجمات السابقة . ومن سيات

ساعدت على ازدهار الترجمة في مصر الناصرية . على أن هذه البلاد كانت (وما زالت) أكثر تأثراً باللغة / الثقافة العربية مما كانت عليه مصر ، ونتيجة لذلك ، فإن خصائص « مدرستي » الترجمة اللبانية والمغربية مختلفة إلى حد بعيد عن خصائص نظيرتها المصرية . فاولاً ، يكشف مسح للكتب المختارة للترجمة عن دواية أفضل بالإنتاج الثقافي الفرنسي المعاصر (وهو ما يشير بدوره إلى ثقافت أعمق) . وثانياً ، فإن هاتين المدرستين تتبينان مفهوماً أكثر حرفية عن الترجمة ، وتتجان لغة عربية أكثر « فرنسية » من اللغة المصرية ، وذلك في كل من بناء جملها وقاموسها ، إلى درجة أن بعض هذه الترجمات يتعذر فهمها إن لم يكن قارئها قادراً على تخمين الكلمة أو الجملة الفرنسية الكامنة خلف نظيرتها العربية الشفافة شفافية ورقة « الكلكل » . وفي الوقت نفسه ، فإن تأثيرات اللغة الإنجليزية على اللغة العربية قد أصبحت أقوى في مجمل العالم العرب وذلك بسبب النفوذ الأمريكي المتزايد ، في حين أن مساعي الصفوات المثقفة العربية الرامية إلى إيجاد سوق ثقافية مشتركة قد تعرضت للإحباط باستمرار من جراء الانقسامات السياسية . ونتيجة لذلك فإن القارئ - غير النادر - الذي يطلع على الإنتاج العربي المنشور على امتداد الدرب من الدار البيضاء إلى بغداد ، لا يمكنه إلا أن يشعر بأن اللغة العربية المكتوبة الحديثة ، على الرغم من أساسها الواحد الذي لم يتبدل منذ الوحي القرآني ، إنما تتباين فيما بينها كثيراً ما تنقسم إلى « لغات فرعية » مختلفة تقترب خصوصياتها على آثار خارجية (إنجليزية أو فرنسية) وداخلية (اللهجات المختلفة) في آن .

على أن التجربة المصرية خلال العديدين الآخرين تبين أن هناك تطورات أخرى آخذة في الحدوث ، وقد تصبح أكثر أهمية بكثير ، فيما يتعلق بالترجمة ، من الاعتبارات السابقة . فالآن تحدث تغيرات عميقة في العلاقة بين الكتاب ومستهلكه : إذ شهد العقد الأخير انتعاشاً حقيقياً لصناعة الكتاب المصرية^(١) ، رافقه ظهور جمهور قارئ جديد مختلف خلفيته التربوية واهتماماته الثقافية اختلافاً يبنياً عن الخلفية التربوية والاهتمامات الثقافية للجيل السابق عليه . وما يؤسف له أن عدم توافر إحصاءات دقيقة حول إنتاج وتوزيع الكتاب ، ناهيك عن أبحاث ميدانية في ممارسات القراءة ، لا

يمكننا إلا من تسجيل بعض الإشارات حول سوق الكتاب المترجم ، وذلك استناداً إلى الملاحظة المباشرة .

وملاحظتي الأولى تتعلق بالأدب . إذ يبدو أن مستهلك القصص fiction المميز للخمسينيات ، والذي اعتاد قراءة الأدب المترجم سعياً إلى كل من الاستمتاع والرقى الثقافي ، قد اختفى تقريباً . ومن المؤكد أن لذلك علاقة بالتحويلات العالمية للممارسات الثقافية (يؤر التركيز الجديدة للتعليم العام والاستهلاك المتزايد لبرامج التلفاز والشرطة الفيديو ، إلخ) ، لكن التفسير الرئيسي قد يتمثل في أن النموذج الثقافي الغربي لإنتاج واستهلاك « القصص » قد فشل في التغلغل بعمق في الثقافة المصرية . فقد اخضت معظم السلاسل الشعبية التي عممت الأدب الفرنسي في الخمسينيات والستينيات ، وتركز نظيراتها الحالية على الرغبات الجديدة للجمهور القارئ الذي يتجه إلى نوعين رئيسيين من الكتابات : « الكتب الإسلامية » التي يكتبها أكثر الدعاة شهرة ، والكتب السياسية التي تتناول التاريخ المعاصر وقضايا الساعة . وعلاوة على ذلك ، فلم يفلت الأدب القصصي المصري (والعرب عامة) الحديث من هذا التقهقر في الاهتمام بالأدب : فباستثناء عدد قليل من الأسماء الراسخة - والتي ما تزال مبيعاتها متواضعة للغاية بالنسبة لشهرتها - ، لا يكاد الكتاب المبدعون المصريون يجدون لأعمالهم قراء بين صفوف مواطنيهم ، وذلك إلى درجة تجعل المرء يتساءل عن وضعية الكتلة الإبداعية في الثقافة المصرية اليوم^(٢) .

وتنعكس هذه الاتجاهات الجديدة لاستهلاك الكتب في مجال الترجمة ، حيث نلاحظ تحولاً بؤرة الاهتمام من الأعمال الأدبية إلى الأعمال غير الأدبية ، وتركيزاً متزايداً على الكتب التي تتناول مصر على نحو أو آخر : إن أكثر من نصف الترجمات المنشورة عن الفرنسية في الثمانينيات يتعلق بالمصريات أو بالاستشراق أو بالشؤون العربية والإسلامية أو بشؤون العالم الثالث . وفي هذه الحالة ، لا يعود بالإمكان النظر إلى الترجمة على أنها تنبع من دافع الوصول إلى الإنتاج الثقافي الغربي ، بل هي بالأحرى سبيل إلى فحص الذات وإعادة اطمئنان الذات على الثقافة القومية من خلال مرآة الآخر .

ويمكننا أن نمضي إلى أبعد من ذلك ونشير إلى أن هذه

المعاصر ، ومن أبرز هذه الترجمات ، ترجمة « وصف مصر » التي قام بها المحرم زهير الشايب .

ولا شك أن بالإمكان استكشاف مؤشرات أخرى في الترجمة إلى العربية ، تظهر أنه إلى جانب هذا الاتجاه نحو التحرر الثقافي ، تواصل عوامل التبعية فعلها : ومن هنا ، التعلق بالساذج ، من جانب بعض المترجمين والناشرين المصريين ، بالجوائز الأدبية الفرنسية ، أو انتشار أشكال الترجمة الأدبية ، بالمعنى الأكثر سلبية للمصطلح (فالمترجم يكتفى بنقل الكلمات من لغة إلى أخرى ، دون أن يفهم معنى النص ، الذي سرعان ما يصبح غير مفهوم للقارئ) : نوع من « تغلب النقل على العقل » المنشول جزئياً عن السمعة السيئة للكتاب المترجم لدى جمهور واسع .

وعلى وجه الإجمال ، فإن السهات المميزة للتحرر والسيات المميزة للتبعية تظهران معاً بوصفها وجهين لعملة واحدة ، مشيرتين بذلك إلى أهمية توافر نهج لعمليات الترجمة من الفرنسية إلى العربية من زاوية التبعية الهيمنة الثقافية - وهو نهج غالباً ما يكون غائباً عن الدراسات المتعلقة بالترجمة . فهل يمكن تحليل الترجمة من العربية إلى الفرنسية ، بدورها ، من خلال النهج نفسه ؟ .

٢ - الإنتاج الأدبي المصري المترجم في فرنسا .

١ / ٢ نظرة إحصائية

يظهر الإنتاج العربي في السوق الفرنسية بوصفه الإنتاج الأدبي غير الأوروبي الأكثر ترجمة ، حيث بلغ متوسط ما نشر سنوياً في الثمانينات ما بين ٢٠ إلى ٣٠ ترجمة (من بين ٢٠٠٠ و ٣٠٠٠ كتاب مترجم) ، أي نسبة ١٪ من إجمالي الترجمات ! وليست الترجمات عن العربية هامشية في سوق الكتاب المترجم فحسب ، بل أيضاً في الإنتاج الأدبي العربي الإجمالي المنشور في فرنسا ، حيث إن هذا الإنتاج الأخير ، الآن أكثر من ذي قبل ، يهيمن عليه الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية والذين مثل إنتاجهم في الثمانينات ما بين ٢٠٠ و ٣٠٠ عنواناً في السنة في كل من الكتابات القصصية وغير القصصية . وقد حقق هذا الإنتاج العربي المكتوب

الملاحظات ، مأخوذة معاً ، تشير إلى اتجاه أعمق يمكن تشخيصه على أنه « تمحور » جديد للثقافة المصرية حول « الذات » ، يجب فهمه في سياق تاريخي حضاري أعم يمكن تسميته بـ « نزاع الاستعمار الثقافي » . لأن الاستقلال القياسي في عديد من بلدان العالم الثالث قد تلاه في الواقع تعميق لعمليات الثقافة ، خاصة بين صفوف الأقلية المتعلمة التي كان بوسعها الوصول إلى استهلاك الكتاب . وفيما بعد فقط ، عندما صار واضحاً أن الجيل الأول من القادة السياسيين قد فشل في كسر حلقات التبعية المفرغة ، بدأت أعداد متزايدة باستمرار من مثقفي العالم الثالث في التساؤل عن علاقتها بالثقافة الغربية . وفيما يتعلق بمصر ، فإن بداية هذه العملية يمكن إرجاعها إلى صدمة يونيو ١٩٦٧ . وعلاوة على ذلك ، فإن التأثير الأقل للترجمة على اللغة العربية المستعملة في مصر بالمقارنة مع البلدان العربية الأخرى إنما يشير إلى أن عضلية نزاع الاستعمار الثقافي قد قطعت هنا شوطاً أبعد مما في أي مكان آخر .

وفي هذا السياق تجرئ تعبئة الترجمة بهدف إعادة تأكيد الهوية الثقافية القومية وإعادة امتلاكها وإعادة فحصها ، بوصفها وسيلة لتمييز الذات عن الآخر : وهذا هو السبب في أن ، روجيه جارودي أصبح في الثمانينات أكثر الكتاب الفرنسيين رواجاً بالعربية في مصر . وكان جارودي قد بدأ يُترجم إلى العربية في أواخر الستينيات بوصفه ناقداً وفيلسوفاً ماركسياً . وفيما بعد ، تخلى عن الماركسية وتنقل لفترة من اليسار المسيحي إلى دعوة الحفاظ على البيئة ، قبل أن ينتهي به المطاف إلى الإسلام ، الذي راج يدافع عنه بحماسة إنسان حديث الإسلام في عدد من الكتب التي سرعان ما ترجمت إلى العربية في مصر وبلدان أخرى . والحال أن ترجمات جارودي قد تغذى ذاتية المسلمين المصريين وتساعدتهم على أن يتأوا بأنفسهم عن الثقافة الغربية ، لكنني أتساءل عما إذا كانت تساهم بأي شكل من الأشكال في تخمين درايتهم بأنفسهم . وبالمقابل ، فإن أنواعاً أخرى من الترجمات تجدد طريقها إلى الجمهور القارئ المصري وتقابل بشكل بناء أكثر : خاصة العدد المتزايد من الترجمات المنشورة في مصر عن الفرنسية والتي تتناول التاريخ القومي ، من مصر القديمة إلى التاريخ

تستطيع تحمل تغير ثقافي حاد كهذا ، ثم صار عليها أن تخوض صراعاً مريراً لكي تتمكن من مغادرة البلد مع ابنتها . أما المثال الثاني فهو كتاب جيل بيرو (صديقنا الملك) (نحو ٣٠٠ ألف نسخة في ستة أشهر) ، وهو هجوم عنيف على الحسن الثاني ملك المغرب ، يركز على سجله السيء في مجال حقوق الإنسان . ودون التشكيك في نزاهة هذين الكاتبتين والمشروعيتين الأخلاقية لقضيتهما ، فإن المرء لا يمكنه إلا أن يتساءل عن الصلة بين هذه النجاحات الباهرة ونوع تمثيل الشرق الذي يؤكدانه ومن ثم يعززان . ففى كل من الحالتين ، نشهد « الشرق البربري الاستبدادي » : استبداد الرجل بوصفه زوجاً ورئيساً للأسرة في كتاب محمودى ، واستبدادية الحاكم تجاه رعاياه الذين يعيشون بقانون نزواته في كتاب بيرو . وعلى الرغم من أن هذه الملاحظات لا تتصل بالترجمة ، فإنها تتميز بأهمية حاسمة في فهم الرهانات الحقيقية لعملية الترجمة ، لأن هناك نفاعلاً متصلاً بين التمثيلات الغربية (والفرنسية خاصة هنا) للثقافة العربية والاقتصاد اللغوي والاجتماعي والسياسي للترجمة من العربية إلى الفرنسية .

إن الدراسة النقدية للإنتاج الثقافي العربي المترجم في فرنسا ، القائمة على معيار التلقى ، بتعين عليها بادية ذى بدء ، إجراء تمييز تحليلي بين سوقين أو « حقلين » منفصلين :

الحقل الأكاديمي الاستشراقي ، الذى لا يجاوز انتشاره الجمهور المحدود للحقل الأكاديمي ، ومن ناحية أخرى الإنتاج الأكثر شيوعاً الموجه إلى جمهور قارئ أوسع .

٢/٢ النموذج الاستشراقي للترجمة :

ومنذ القرن التاسع عشر ، فإن الاستشراق ، شأنه في ذلك شأن أى مجال من مجالات الدراسات الأكاديمية ، في فرنسا وفي البلدان الغربية الأخرى ، كانت له سوق النشر الخاصة به ، كما كانت له مجلاته ودور نشره المتخصصة التى تواصل ، إلى جانب نشر الدراسات المؤلفة ، نشر ترجمات إستشراقية عن العربية .

وأخال أن النموذج الاستشراقي قد أثر إلى حد بعيد على

بالفرنسية بروزاً أوضح في الأعوام الأخيرة ، حين دخل اثنان من كتابه قوائم الكتب الأكثر رواجاً ، وهما الطاهر بن جلون (بيع أكثر من مليون ونصف مليون نسخة من مؤلفاته بعد فوزه بجائزة جونيكور لعام ١٩٨٧ عن رواية « ليلة القدر ») والبناني أمين معلوف (كاتب الروايتين التاريخيتين « ليون الأفريقي » و « سمرقند ») . وبما أننا نتحدث بشكل أكثر تحديداً عن مصر ، فإن علينا أن نضيف أن جل هذا الإنتاج العربى المكتوب بالفرنسية يأتى ، بطبيعة الحال ، من مستعمرات فرنسية سابقة (المغرب ، الجزائر ، تونس ، لبنان) ، ولا يكاد يحصى شيء منه من مصر^(١١) .

لكن المسألة التى يجب تأكيدها ، فيما يتعلق بإنتاج الكتب الفرنسية التى تتناول العالم العربى ، هى أن هذا الإنتاج مازال يكتب بشكل أساسى من جانب كتاب فرنسيين وغربيين . والحال أن دراسة استقصائية قام بها معهد العالم العربى في باريس لندوة نظمها حول « العالم العربى في الحياة الثقافية الفرنسية » في عام ١٩٨٨ قد أظهرت أن ٥٢٩ كتاباً من الكتب الـ ١٨,٨٠٠ التى نشرت في فرنسا في عام ١٩٨٦ قد تناولت العالم العربى بشكل أو بآخر ، وقد كتب ٥٠٠ كتاب منها بالفرنسية بينما لم يكن مترجماً منها من العربية واللغات الشرقية الأخرى غير ٢٩ كتاباً^(١٢) . وهذه الفجوة الواسعة بين الرقمين تؤكد من جديد العبارة التى صدر بها إدوارد سعيد كتابه (الاستشراق)^(١٣) : « إنهم لا يستطيعون تمثيل أنفسهم ، ولذا يجب تمثيلهم » . والواقع أنه كان بوسع سعيد أن يتمم عبارة ماركس فيضيف : « وإذا كان لهم أن يمثلوا أنفسهم ، فسوف يعين عليهم أن يفعلوا ذلك باستخدام لغتنا نحن » .

والحال أن هذه السيطرة للخطاب الغربى بشأن العالم العربى على الخطاب العربى الأصل إنما تكفل ديمومة التمثيلات الغربية السائدة للثقافة العربية . ويمكن توضيح فكرى بمثالين من قوائم الكتب الأكثر رواجاً في فرنسا في عام ١٩٩٠ . فاولاً ، كان كتاب بيتى محمودى (أبدأ من غير طفلى) هو الكتاب الأكثر رواجاً بين جميع أبواب الكتب في عام ١٩٩٠ (١,٩١٠,٠٠٠ نسخة) . وهو شهادة امرأة أمريكية لحقت بزوجها الإبرانى في إيران ما بعد الثورة لتدرك هناك أنها لا

هذه لا توجد في المنشورات المتخصصة فقط بل تسرب أيضاً إلى الترجمات الموجهة للجمهور العادي. فمع أن القانون السائد في نشر الترجمات الأدبية هو قانون «شفافية» عملية الترجمة حتى أكبر قدر ممكن (وسوف أعود إلى ذلك)، نجد عند المترجم المستشرق ميلاً ملحوظاً إلى الإكثار في التدخل من خلال الحواشي والتعليقات والإنذارات. ولننظر، على سبيل المثال، إلى ترجمة رواية نجيب محفوظ (يوم قتل الزعيم) والتي قام بها أندريه ميكيل^(١٤)، وهو أحد أبرز المستشرقين الفرنسيين كما أنه شاعر ومؤلف لروايتين. ففي مقدمة قصيرة يوضح ميكيل لقارئه أن «أحداث الرواية تدور في مصر خلال الأشهر الأخيرة لعهد السادات، وتتضمن إشارات وتلميحات عديدة إلى التاريخ الحديث والمعاصر للبلد» وأنه «لم يلجأ إلى إضافة حواش إلا عندما كان ذلك ضرورياً لفهم النص». وقد أحصيت ٥٤ حاشية في ال ٧٧ صفحة للرواية. والشيء الذي يستحق التساؤل ليس هو موهبة المترجم الواضحة بوصفه كاتباً، بل افتراضه لقارئ جاهل تماماً، يواجه عالماً جديداً تماماً وهو غير قادر على استيعابه ما لم يجر توجيهه خطوة خطوة باليد الثابتة الموثوق بها للمستشرق - المترجم العليم بكل شيء، والمدرّب على فك ألفاظ الشرق التي لولاه لاستحال سبر أغوارها.

وهذه السمة مميزة للطباع ethos الاستشرافية: فهي تفترض أن النص العربي غير قابل للقراءة في ترجمة ما لم يوضح المترجم سره المضمّر، الأمر الذي يزيد بشكل غير ضروري من تحديد قراءاته الممكنة، بل ويؤدي أحياناً إلى تضليل القارئ: فعل سبيل المثال، نجد أن أندريه ميكيل نفسه، في ترجمته لفصائد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، يضيف حاشية إلى عنوان القصيدة الأخيرة «إقبال والليل» ليوضح لقارئه أن إقبال هو «اسم فيلسوف وشاعر هندي مسلم (١٨٧٣ - ١٩٣٨) يعلى من شأن التراث الصوفي (...)». وذلك في حين أن إقبال التي يشير إليها السياب بشكل واضح في هذه القصيدة بالفعل هي... زوجته!^(١٥) وفي حالة كهذه، يبدو أن المترجم قد فرض على النص شيئاً يضره هو، كاشفاً بذلك ليس لغز النص، وإنما حاجته هو إلى إعادة تأكيد كل من آخرية الآخر ووساطة المستشرق التي لا مفر منها.

علم لغة وسميوطيقا الترجمة فراضاً بذلك إطاره المفاهيمي الخاص. لم يبق أحد - بعد - بدراسة شاملة حول تقنيات واستراتيجيات التقاليد الاستشرافية للترجمة من العربية. ولاغراض هذا المقال، يكفي القول بأنه مادام الاستشراق هو أولاً وأساساً مجال بحث علمي، فلا غرابة في أن معيار الترجمة الجيدة، في النموذج الاستشرافي، هو معيار «الدقة العلمية». إن قوانينها اللغوية والأسلوبية هي قوانين الترجمة الجامعية التي تعطى الأولوية للنقل الأقرب والأدق للأصل، تحت إشراف الأستاذ المصحح، وهو قارئه الوحيد في الغالب. ثم يضاف إلى الترجمة نفسها ملحقات مختلفة (حواش أو شروح أو تعليقات أو كل ذلك) تخضع لقواعد تحقيق المخطوطات ونشر الرسائل الجامعية معاً. وإن كان المقصود بهذه القواعد - نظرياً - أن تمكن الباحثين الآخرين من الرقابة على جودة العمل، إلا أنها تعمل أيضاً وسيلة لامتلاك النص العربي. وهذه القواعد والتقنيات الأكاديمية للترجمة يجرى تعليمها للمستشرق الشاب الذي يتعلم كيف يعيد إنتاجها على مدار مقرر الداسي الجامعي. ففي فرنسا، يتألف عدد كبير بشكل ملحوظ من الرسائل التمهيدية للدكتوراه ورسائل الدكتوراه في الدراسات العربية من هذا النوع من الترجمة لنصوص عربية (سواء أكانت تراثية أم حديثة). وتحت طغيان الدقة العلمية، غالباً ما تجري ترجمة الأصل العربي بأسلوب حرفي، وقطع قراءته بملاحظات وتفسيرات من المترجم. والحال أن القارئ غير المتخصص الذي يشرع بقراءة مثل هذه الترجمة سرعان ما تصدمه خشونتها وغرابتها الجذرية وافتقارها إلى الجاذبية، ويتعلم الاكتفاء بالمعرفة غير المباشرة التي تقدم إليه من خلال كتابات المستشرقين.

ولا غرابة في أن مثل هذا التصور للترجمة يعزز نفس التمثيلات التي خلقها الاستشراق: فهو ينقش في بنية اللغة المستهدفة نفسها صورة «شرق معقد» كما قال ديجول، غريب ومختلف بشكل لا يمكن علاجه. وهو، في الوقت نفسه، يسمح للاستشراق بأن يعيد تأكيد وضعيته بوصفه وسيطاً ضرورياً ومرجعياً بين الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية. والواقع أن هذه الصفات المميزة للترجمة «الاستشرافية»

٢ / ٢ الأدب المصري المترجم إلى الفرنسية :

التذبذب بين « الشرق » و « الفرنسة »

اعتماداً على الصورة التي سلف توضيحها ، ليس من الغريب أن تلقى الأدب المصرى الحديث في فرنسا ما يزال إلى الآن مشروطاً بعاملين رئيسيين يدوان من الناحية الظاهرية متناقضين ، لكنهما في الواقع يتم أحدهما الآخر : تمثيه النسبي مع (أ) التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة والمجتمع الغربيين و (ب) القيم الأيديولوجية والأخلاقية والجمالية الفرنسية السائدة .

والحال أن التمثيلات الفرنسية السائدة للثقافة العربية قد صيغت ، في الساحة الأدبية ، عن طريق الترجمات العديدة لـ « ألف ليلة وليلة » ، منذ ترجمة جالان الأولى في القرن الثامن عشر : ففي إحصاء يغطى عقدين (من عام ١٩٤٨ إلى عام ١٩٦٨) ، أحصت ندى توميش ٧٨ طبعة لترجمات مختلفة لـ « ألف ليلة وليلة » نشرت في فرنسا بالمقارنة مع ١٤ ترجمة لأعمال كلاسيكية و ١٩ ترجمة لأعمال حديثة^(١٦) . وعلى مدار القرنين الأخيرين ، لا شك أن « ألف ليلة وليلة » كانت المصدر الأدبي الرئيسي للتمثيلات الفرنسية للحضارة العربية في كل من بعدها السلبى « الشرق البربرى » والإيجابى « الشرق السحرى » .

وبالمقابل ، فإن الإنتاج المصرى الحديث كان مطالباً على الدوام بمسايرة القيم الأيديولوجية والجمالية الفرنسية السائدة حتى يكون بالإمكان ترجمته وتلقيه في فرنسا : ويتجلى هذا بوضوح عندما ننظر إلى الأعمال المصرية الأولى التي وجدت طريقها إلى الترجمة ، أعني (الأيام) لطلح حسين (التي نشرت بالعربية لأول مرة في عام ١٩٢٩)^(١٧) و (يوميات نائب في الأرياف) لتوفيق الحكيم (التي نشرت بالعربية لأول مرة في عام ١٩٣٧ وترجمت على الفور)^(١٨) . فلكي نفهم كيف جرى تلقي هذين العاملين من أعمال السيرة الذاتية في فرنسا ، لابد من التأكيد على أنها بقلم كاتبين بورجوازيين مستغربين ، كانا من حيث أسلوب حياتهما وقيمتها الأخلاقية والجمالية ، أقرب إلى قرائنها الأجانب منها إلى المجتمع المصرى التقليدى . وعلاوة على ذلك ، فإن ما جرى اختياره من

أعمالها للترجمة هو الأعمال التي تؤكد على الفجوة بين المثل والقيم المصرية للكاتبين و « تخلف » المجتمع التقليدى (بحسب توصيفاتها) . وفي حين أن هدف الكاتبين كان يتمثل بشكل واضح في النقد الاجتماعى ، فإن قراءهما الفرنسيين رأوا في أعمالهما وصفاً لعيوب المجتمع المصرى ، يؤكد كلاً من آخرية الآخر الجذرية والتمثيلات الذاتية الفرنسية ، وذلك بشكل أكثر إرضاء لأنه جاء عبر صوت الآخر . وفي دراستها لحالة (يوميات نائب في الأرياف) ، توضح ندى توميش كيف أن هذه الرواية ، « المبنية على تجربة الكاتب الخاصة بانعدام الاتصال بين موظفى الحكومة والفلاحين الذين فوجئوا بالإجراءات القانونية المستوردة من الغرب دون أن يجرى تكيفها مع حاجات الريف المصرى » ، قد قدمت إلى الكاتب الفرنسى جان جرينيه لدى وصوله إلى القاهرة بوصفها « أول كتاب أوصيت بقراءته عن العادات المصرية » . وتعلق توميش بقولها « إن الرواية إذن تسمح لجرينيه بجمع معلومات عن « العادات المصرية » ، أى البؤس الفظيع الذى يفرق فيه الفلاحون ، بدلاً من أن تُخدم إرادة الإصلاح لدى الكاتب ، الذى كان هدفه الرئيسى توضيح استحالة تكيف الإجراءات القانونية المستعارة من الغرب »^(١٩) .

وعند تناولها لترجمات أحدث ، ترى توميش أنه مع تزايد عددها ، يبدأ القراء الفرنسيون يدركون أن الشرق العربى قد يكون شيئاً له هوية خاصة به ومن ثم أن الحركة المتذبذبة بين « الشرق » و « الفرنسة » التي ميزت تلقيهم إنما تميل إلى فقدان زخنها . ومع أنها تدعم حكمها بعد ذلك بتحليل نافذ لبعض هذه الترجمات الحديثة ، فإننى أسل إلى الاعتقاد بأنه إذا كان مثل هذا التحول قد حدث (وهو أمر ما يزال محل نقاش) ، فإن ذلك قد يكون لأسباب أخرى .

فبعد فتور ملحوظ في حركة الترجمة في الستينيات ، وجد الأدب العربى من جديد طريقه إلى اللغة الفرنسية : فمُنذ الترجمة الأولى التي نشرتها لنجيب محفوظ دار سندباد في بداية السبعينيات وحتى الإصدارات الثلاثة الجديدة في خريف عام ١٩٩١^(٢٠) ، ظهر ما يقرب من ثلاثين عملاً قصصياً لكتاب مصريين في ترجمة فرنسية (ولا أقل من ذلك لغيرهم من

عناوين الترجمات بالعناوين الأصلية : (درب المعجزات)
ترجمة لـ (زقاق المدق) ، الذي لا يوجد ما يجمع بينه وبين
« فناء المعجزات » الذي يوحى به العنوان . - زقاق
(Impasse) القصرين ترجمة لـ (بين القصرين) ، وهو
ليس اسماً لطريق مسدود ، بل اسم الشارع الرئيسي لوسط
القاهرة التاريخي . (بستان الماضي) ، ترجمة
لـ (السكرية) . وكان اثنان من أسماء الأماكن هذه
« ملهين » بما يكفي لأن يكونا أهلاً لترجمة مباشرة : (قصر
الشوق) و (ميرamar) . والحال أن النشر قد بحث في كل مرة
عن عنوان « منشط للبيع » ، أى عن عنوان يتشئ مع ما
ينتظره القارئ الفرنسى ، خاصة من خلال اللعب على وتر
« التشويق » . وأحدث مثال لذلك هو ترجمة (أولاد حارتنا)
بـ (أولاد المدينة العتيقة) Les fils de la medina . وهناك
فجوة هامة أخرى : فبينما يهدف عمل نجيب محفوظ إلى أن
يكون ، بالدرجة الأولى ، « تاريخياً » (إذ يؤرخ التطورات
التي وقعت في مصر في القرن العشرين ، منذ ثورة ١٩١٩
وحى « قتل الزعيم ») ، فإن جمهوره القارئ الأجنبي يرى
فيه بالدرجة الأولى « إثتوجرافيا » أى وصفاً لازمياً لشعب
القاهرة الطريف ، « المجد إلى الأبد مثل لوحة ، في الصورة
« الغنية بالألوان » التي يرسمها « راويته ولسانه » - وهى
تعبيرات يرددها النقد الصحفى الفرنسى .

ولنفارق حالة نجيب محفوظ بحالة الكتاب الذين يصغرونه
سناً من الجيل المسمى بجيل الستينيات (مع أن القدر الأكبر
من إنتاجهم لم ينشر إلا في السبعينيات) . فعلى الرغم من
اختلافاتهم ، يتقاسم هؤلاء الكتاب سمات عديدة تميزهم عن
أسلافهم . ففى المقام الأول ، نجد أن أزمة الهوية التي
أعقبت هزيمة ١٩٦٧ قد قادتهم إلى نوع من البدء من الصفر ،
إلى إعادة تعريف الكتابة حتى تعبر بشكل أحسن ، على
المستوى الأدبى ، عن السياق الجديد الذى سبق لنا وصفه
بـ « نزع الاستعمار الثقافى » . ويتجلى هذا عبر أشكال عديدة :
(١) تفجير الأشكال القصصية : فمع أنهم يواصلون
استخدام المصطلحات المعتمدة من « رواية » و « قصة
قصيرة » ، إلا أن نصوصهم لم تعد تنسجم مع ما تعنيه هذه
المصطلحات عند قارئ غريب .

الكتاب العرب) . على أننا يجب أن نشير إلى أن جزءاً كبيراً
من هذه الترجمات قد نشر في ظروف استثنائية نسبياً بالقياس
إلى ظروف النشر العادى : فهى إما أنها قد نشرت من جانب
ناشر (سندباد) يصدر أكثر من نصف مطبوعاته إلى شمال
أفريقيا^(٢١) ، أو أنها قد نشرت في سلسلة (آداب عربية) ،
التي تصدر عن دار « لاتيس » مدعومة إلى حد كبير (من
جانب معهد العالم العربى بباريس) . ومن هذه الزاوية ، فإن
الموقف قد أخذ يتحول في السنوات الأخيرة إلى موقف عادى ،
حيث أخذ ناشر آخرون يلعبون دورهم . على أن الأدب
المصرى ، بوجه عام ، ما يزال ، فى قلبه وتلقيه الفرنسيين ،
محكوماً بقانون التشويق والفرنسة المزدوج .

ولنأخذ المثال الأكثر شهرة ، مثال نجيب محفوظ ، أول
كاتب عربى (والوحيد حتى الآن) الذى يترجم ويقرأ على نطاق
واسع نسبياً في فرنسا^(٢٢) . فنحجب محفوظ ، بحكم سنه
(ولد في عام ١٩١١) ومساره الثقافى والسياسى ، هو ، من
بين جميع الكتاب الذين ترجموا مؤخراً ، أقربهم إلى الجيل
السابق من الكتاب « المهجنين ثقافياً » . ويتبدى ذلك بطبيعة
الحال في أعماله : فهى روايات واقعية محكمة البناء ، تتمشى
مع القواعد الأدبية الغربية كما نجد لها عند ديكنز وزولا ، ولذا
فهى « ترد للقارئ قيمة نقدية » ، أى تقدم له فكرة شاملة
عن « عادات البلاد » . صحيح أن كل أعمال نجيب محفوظ لا
تندرج في هذا التعريف الواسع ، لكن مما له دلالة أن أكثر
أعماله خروجاً عنه - القصص المكتوبة بعد عام ١٩٧٧ مثلاً -
لا يجرى اختيارها للترجمة . وهذه العوامل نفسها هى التي
جعلت من نجيب محفوظ المرشح العربى الأكثر قبولاً لدى لجنة
جائزة نوبل ، وهى أيضاً التي ساعدته ، بدرجة أكبر من
الجائزة نفسها ، على أن يصبح مترجماً ومقروءاً على نطاق
أوسع .

من شأن دراسة سوسيلوجية خاصة لترجمة وتلقى أعمال
نجيب محفوظ في الفرنسية أن تسمح بإثبات أن الوتر الذى
يلعب عليه أعماله ليس وتر جدل « الخاص » و « العالمى »
البائس - الذى احتفى به النقاد العرب وغير
العرب احتفاء سخياً بعد جائزة نوبل - بقدر ما هو وتر
التشويق / الفرنسة الأكثر رهاقة . ولنفارق على سبيل المثال

الفلائية أفضل من الأصل» ، وهذا التعبير خير دليل على الهوة التي تفصل الإنتاج الأدبي العربي عن نظيره الفرنسي .

(د) وفي هذه الظروف ، كيف يمكن للمترجم أن يفلت من المنطق المزدوج للتشريع والفرنسة ، الذي يفرضه هذا التراكم للمفاهيم السائدة في مجال الترجمة الأدبية بوجه عام (« الترجمة الشفافة » : فالمهمة الأولى للمترجم تتمثل في تجنب أن « يوحى » نصه بوجود ترجمة) وفي مجال الترجمة من العربية بوجه خاص (إغراء « الترجمة ذات النكهة المستشرقة ») ؟ فهل يتوجب عليه إعادة استغلال الاستراتيجيات القصصية التي يلجأ إليها بعض من الكتاب العرب الذين يكتبون بالفرنسية ، سعياً إلى إثبات هويتهم للغاية^(٢٤) ؟ إلا أنه إذا كان بوسع الكاتب الأصل أن يضل عن عمد قارئه الفرنسي ، فإن المترجم يصعب عليه السباح لنفسه بذلك ، والناشر واقف له بالمرصاد ليذكره بأن عليه أن يفعل كل شيء لكي يضع الكتاب في متناول جمهوره المفترض .

(هـ) ذلك لأن سوق الأدب العربي في الترجمة ، إن كانت قد كفت عن أن تكون مجود امتداد محدود لحقل الاستشراق الأكاديمي ، ماتزال قاصرة بشكل أساسي على جمهور « معنى » بالعالم العربي بهذه الدرجة أو تلك . والحال أن المبيعات منخفضة بدرجة مزرية ، قياساً إلى الثقل الديموجرافي لذوى الثقافة العربية أو الأصل العربي من سكان فرنسا . فهل يعتبر الجمهور الفرنسي مغلفاً بشكل تام في وجه الثقافة العربية أم أن الأمر مرده ، كما يزعم البعض ، إلى عيب لدى أولئك الذين لم ينتجوا بعد « الرواية العظيمة » المنتظرة « لو كانت موجودة ، لعرفناها » ؟ وهذا خيار زائف يوهننا ، إذ يضع المناقشة في حيز أحكام التدوق ، الإيجله بأن هناك معياراً عالمياً لقيمة عمل أدبي ما . ولابد ، هنا ، من التأكيد بأن هذه القيمة لا يمكن أن تقاس خارج السياق الثقافي الذي ولد هذا العمل ، كما يذكر بذلك الكاتب المصري جمال الغيطاني :

« لا يكتسب العمل الأدبي قيمته من ترجمته إلى أي لغة مهما كانت سائدة إلا إذا اكتسب قيمة في ثقافة لغته أولاً . صحيح أن الترجمة إلى لغات حية هامة قد تلقى أضواء لكنها لا تمنحه قيمة إضافية . بالعكس ، قد يؤدي الاهتمام المبالغ فيه ببعض الأعمال الأدبية متوسطة القيمة من جانب الثقافات الأخرى إلى

(ب) الهجر التعمد ، عند أكثرهم ابتكاراً ، للأغاط الغربية ، وذلك إشاراً لإعادة اكتشاف أشكال التراث الأدبي العربي وإعادة توظيفها وقلبها .

(ج) تفجير اللغة : فعند قراءة أعمال بعض هؤلاء الكتاب ، يساورنا الشعور بأن ازدواجية اللغة العربية (الفصحى / العامية) التي أراقت الكثير من الخبر ، هي بسبيلها إلى الاختفاء ؛ وصحيح أن هؤلاء الكتاب لا يلجأون بشكل مباشر إلى اللهجة المحلية إلا عند كتابة الحوارات ، غير أن الطبقة التحتية للهجة المحلية تبرز بشكل مزاييد الوضوح في نثرهم ، بحيث أن بوسع المرء أن يتحدث اليوم عن « عربية مصرية مكتوبة » يمكن تمييزها تمييزاً تاماً . ومثل هذه التطورات تجعل هؤلاء الكتاب أقل قابلية بكثير من أسلافهم للتصدير . والواقع أنهم لم يترجموا حتى الآن إلا قليلاً جداً ، والنجاح الذي لقيه الترجمات القليلة التي ظهرت حتى الآن هو نجاح محدود جداً^(٢٥) .

وتسهم عوامل أخرى في الحد من « قابلية تصدير » الإنتاج الأدبي المصري الأحدث :

(أ) طابعه المهمش في ثقافته الأصلية ذاتها ، والذي يجب أن يكون في حد ذاته موضوعاً لدراسة معمقة (النشر والتوزيع العشوائيان ، غياب الروح المهنية لدى الكتاب وأساساً لدى الناشرين . . .) .

(ب) قلة اهتمام المستعربين الفرنسيين بهذا الإنتاج – والذي يتعارض مع وفرة الدراسات المكرسة ، من جانب غير المستعربين غالباً ، للأدب العربي المكتوب بالفرنسية .

(ج) ومن الواضح أن كل ذلك لا يساعد على تيسير مهمة الناشر الفرنسي : فإذا ما افترضنا أنه مستعد لنشر ترجمات من العربية مثلما ينشر ترجمات من أي لغة أخرى ، مايزال عليه أن يلجأ إلى قراء خارج الدار ، وأن يجد المترجم – النادر – القادر في آن واحد على فهم ما يترجمه (وهذا ليس مضموناً أبداً ، نظراً لمميزات الأدب الحديث المذكورة آنفاً) ، وعلى تقديمه في لغة تتماشى مع مقتضيات النشر الفرنسي (مما يتطلب بذل قدر هام من الجهد في إعادة الكتابة) . والحال أن النص الأصلي يخرج سالماً إلى هذا الحد أو ذاك من هذه العملية . وقد شاع القول ، من قبل بعض من أكفأ المترجمين ، إن « الترجمة

(١ / ٢) وبالمقابل ، فإن الترجمة لا تتدخل إلا بشكل ثانوي في تكوين تمثيل و « معرفة » ، في الثقافة الفرنسية ، عن اللغة / الثقافة العربية ، التي يجري النظر إليها على أنها عاجزة عن تمثيل نفسها بنفسها . وهذا التمثيل الاغترابي يهيمن على خيارات وتقنيات الترجمة ، التي تميل إلى تأكيده وتضيف إلى وقع « الفرنسية » الكافي في كل ترجمة وقع « التشريق » . ومن شأن دراسة سيميولوجية وأسلوبية مقارنة لهذين النمطين للترجمة - الترجمة الفرنسية / العربية المؤدية إلى الثقاف في مقابل الترجمة العربية / الفرنسية المؤدية إلى التشريق - أن تسمح بالتحقق من مدى صحة هذه الافتراضات وبلورتها .

٢ - وتكون اللحظة بعد الكولونيالية هي لحظة وضع هذا التبادل غير التكافؤ في موضع التساؤل .

(١ / ٢) إذ ينشكّل في اللغة / الثقافة المسودة تدريجياً ، رداً على الهيمنة اللغوية / الثقافية ، « علم استغراب » (حسن حنفي) ، أي جهاز مستقل لمعرفة اللغات / الثقافات المهيمنة ، يسمح (أ) بالحد من اللجوء إلى الترجمة وإلى إعادة تحديد خياراتها من زاوية الأشكال والمضامين الثقافية المميزة للغة / الثقافة المسودة ، و (ب) باستحداث تقنيات « للترجمة المدججة » أي تلك التي تمنح للنص المستورد أهلية في اللغة / الثقافة المسودة ، الأمر الذي يسمح لها بإعادة امتلاكه .

(٢ / ٢) وفي اللغة / الثقافة السائدة ، رغم أن التصور الموروث من التاريخ الكولونيالي ميازال حاسماً ، إلا أن الوصول المتزايد من جانب الأقليات الإثنية إلى دائرة الإنتاج والاستهلاك الواسعين للمنتجات الثقافية ، من شأنه أن يسمح بانبثاق أشكال أقل اغتراباً لتصور الثقافات المستعمرة سابقاً ولتلقفها ، خاصة من خلال خيارات وتقنيات ترجمة أكثر احتراماً للهويات الخاصة . ويمكن أن ينبثق من ذلك نقد لايدولوجية « العالمية » ، التي غالباً ما تكون ذريعة للهيمنة الثقافية . فدراسة إمكانية الترجمة ، أي إمكانية تصدير الإنتاج الثقافي لثقافة محددة ، تعني الاعتراف بأن كل ما هو « صالح بالنسبة لنا » ، أي له أهلية في ثقافتنا ، ليس بالضرورة « صالحاً بالنسبة لهم » ، مناسباً في ثقافة أخرى ، وذلك بالشكل نفسه الذي نرى به - وعن حق - أن كل ما هو « صالح بالنسبة لهم » ليس « صالحاً بالنسبة لنا » .

شعور يشبه السخرية ، فهي أحياناً تتج اهتمامات لاعتبارات لا علاقة لها بقيمة العمل الأدبي نفسه ، وإنما تتصل باعتبارات عنصرية أو سياسية ، وتلك تقصر بالعمل الأدبي في ثقافته ولا تفيده .

مانزال ترجمة وتقديم الأعمال الأدبية العربية مرتبطة بالعلاقة بين الغرب والشرق ، خاصة الشرق العربي . هناك نظرة مسبقة إلى الشرق نتاج ظروف تاريخية طويلة ومعقدة ، وأحياناً يقبل القارئ الأجنبي على قراءة أعمال تقدم له وتؤكد له هذه الصورة أو تلك الأفكار المسبقة ، وهنا يجب الإشارة إلى بعض الأدباء الذين يهمهم الرواج في اللغات الأجنبية ، فيبدرون من جانبهم إلى تغذية هذه التصورات بتقديم أدب سياحي ، أو أدب يبرز التناقضات التي يتصورها الغرب عن الشرق .

الترجمة والهيمنة الثقافية .

بعد هذا التحليل المزدوج ، يمكننا اقتراح فرضية عامة من أجل دراسة سوسيولوجية للترجمة في سياق التبعية / الهيمنة الثقافية ، سوف تتألف من سلسلتين من الافتراضات ، تتطابق إحداها مع لحظة التبادل الكولونيالية وتتطابق الأخرى مع لحظة التبادل بعد الكولونيالية - آخذين بعين الاعتبار أن الحديث يدور عن « لحظتين » مثليتين نموذجيتين لا تتطابقان بالضرورة (كما نسنى لنا إدراك ذلك هنا) مع الاستعمار ونزع الاستعمار التاريخيين ، بل تتعايشان بالأحرى على مدار العصر .

(١) فاللحظة الكولونيالية هي لحظة التبادل غير التكافؤ بالدرجة الأولى .

(١ / ١) والترجمة في هذه اللحظة تعمل في اتجاه يكاد يكون وحيداً : نحو اللغة / الثقافة العربية ، حيث تلعب دوراً أساسياً في استيعاب الأشكال والمضامين الثقافية المستوردة وفي تكوين تمثيلات للثقافة الغربية . وكلما تعمق الثقاف ، تناقص ميل الترجمة إلى توطين الأشكال والمضامين السائدة (الترجمة - الاقتباس) في اللغة / الثقافة العربية ، ويزداد ميلها إلى نقل تلك الأشكال والمضامين إلى هذه اللغة / الثقافة على حالها (الترجمة - الكلك) ، الأمر الذي يؤدي إلى احتدام انقسام شخصيتها .

- ١ - أرقام تقريبية مستمدة من الخارطة والرسوم البيانية الواردة في :
Le Grand Atlas des Litteratures, Encyclopaedia Universalis (Paris, 1990), P. 392 - 393 .
- ٢ - انظر مقال سامية محرز ، « الترجمة والتجربة بعد الكولونيالية : النص المغرب المكتوب بالفرنسية » .
Rethinking Translation, Lawrence Venuti Routledge (ed.).
- ٣ - « مواقع الأفلاك في وقائع نيلياك » ، بيروت ، ١٨٦٧ ، ص ٧٩٢ . قد يبدو اختيار الطهطاوي غريباً بالنسبة لنا اليوم . وفي الواقع ، كانت « مغامرات نيلياك » لمينيلون - وهو تعليق أخلاقي على هوميروس - من الكتب الأكثر رواجاً في فرنسا في ثلاثينيات القرن التاسع عشر .
- ٤ - انظر : Gilbert Delanoue. *Moralistes et Politiques musulmans dans l'Egypte du XIXe siècle (1798 - 1882)*, 2 Vols..
Le Caire, Institut français d'Archéologie Orientale du Caire, 1982, II, P. 618 - 630 .
- ٥ - من بين الاقتباسات المصرية الأشهر ، اقتباس مسرحية « تروتوف » لموليير على يد عثمان جلال (« الشيخ متلوف » ، حول عام ١٨٧٠) ، وهو نقل كليل للمسرحية في سياق عربي - إسلامي .
- ٦ - من بين أنجح اقتباسات المنفلوطي رواية « بول وفيرجين » ليرناردان دي سان بيير (« الفضيلة » ، ١٩٢٣) ولعل السبب في ذلك أنها قد جرى تلقيها بوصفها صدى غريباً للسيرة الغرامية العربية التراثية من أمثال مجنون ليلى . ومثل آخر لهذه هو « تعريب » رواية Les Misérables لفكتور هوجو من قبل الشاعر حافظ إبراهيم (١٨٧٢ - ١٩٣٢) ، تحت عنوان « البؤساء » ، التي نشرت لأول مرة في عام ١٩٠٩ ثم أعيد نشرها مراراً والمرة الأخيرة في عام ١٩٧١ . ومع أن العنوان العربي ترجمة حرفية للعنوان الأصلي ، إلا أن المحرر الذي كتب مادة « حافظ إبراهيم » في الموسوعة البريطانية (ولم يرد اسمه) يقول « إن موهبة حافظ الحقيقية ربما كانت في النثر ، وهذا ما يبين من روايته البؤساء التي لم يتمها ! »
(Encyclopedia Britannica, Micropedia, IV, P. 832, 1980 édition)
- ٧ - هذه الأرقام وتلك التي نلناها مستخرجة من « مقالة شعبان عبد العزيز خليفة » « Trente années d'édition égyptienne » (ثلاثون عاماً من النشر في مصر) في 31 - 30 P. 1990, Le Caire, 1990, Bulletin du CEDEJ, n° 25 (1 - 1989) ، ولابد من الإشارة إلى التباين الواسع للإحصاءات المتعلّقة بإنتاج الكتب ، في مصر وعامة ، حسب كيفية تعريف ما يسمى بالكتاب . ولذا فإنه يجب التعامل مع الأرقام الواردة هنا على أنها تشير إلى تقديرات تقريبية معقولة لا إلى معلومات مؤكدة .
- ٨ - انظر الجيولوجرافيا التي أشرفنا على إعدادها : Traductions arabes d'auteurs d'expression française (Bibliographie - Égypte, 1952 -
Service culturel de l'Ambassade de France en Egypte, Département de traduction et d'interprétation, 1990) ، 1989 .
- ٩ - مع مرور الوقت ، يبدو ، بشكل مفارقة تامة ، أن تدخل الدولة في الستينيات مسئول إلى حد كبير عن انبعاث صناعة الكتاب المصرية في أوجها ١٩٦٧ - ١٩٧٥ كما أن موقف تخفيف التدخل الذي تبنته الدولة في الشؤون الثقافية في ظل سياسة الانفتاح ، قد دشّن في الواقع انتعاش صناعة الكتاب . يجن طريق تحريرها من بعض القيود والسباح بالاستثمار الأجنبي . انظر : Y. Gonzalez - Quijano : « Politiques culturelles et industrie du livre en Égypte » , Maghreb - Machrek, 127 (1st trim. 1990), P. 104 - 120 .
- ١٠ - انظر مقالة سيد البحراوى : « Le public de la littérature, un domaine à étudier » , Bulletin du CEDEJ. 25 (1 - 1989 , Le Caire) ، 1990, P. 177 - 185 .
- ١١ - على الرغم من اختزال النفوذ الفرنسي المباشر في ظل الاحتلال البريطاني لمصر (١٨٨٢ - ١٩٥٢) ، فإن التأثير الثقافي واللغوي الفرنسي ظل قوياً بما يكفي لأن ينعكس ، خاصة بين الأقليات المسيحية واليهودية ، ظهوراً لأدب مصري هام مكتوب بالفرنسية . على أن هذا الإنتاج جف فجأة بعد عام ١٩٥٦ ثم اقتصر على حفة من الكتاب والمثقفين الذين هاجروا إلى فرنسا في الخمسينيات .
- ١٢ - Le monde arabe dans la vie intellectuelle et culturelle en France, Colloque, 18 - 20 janvier 1988, Paris, Institut du monde arabe 1989 .
- ١٣ - انظر : Edward W. Said, Orientalism, New York, Random house, 1978
- ١٤ - انظر : Naguib Mahfouz, Le Jour de l'assassinat du leader, Paris, Sindbad, 1989
- ١٥ - في : Sayyab, Le Golfe et le fleuve, Paris : Sindbad, 1977, P. 89 . إنني أشكر الأستاذة فريال غزول (قسم اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، الجامعة الأمريكية في القاهرة) ، لفتحها انتباهي إلى هذا المثال . ولا حاجة إلى القول إن هذه الملاحظة (والملاحظة التي سبقتها) لا تهدفان بحال من الأحوال إلى الإساءة إلى مترجم يتمتع بمواهب معترف بها من الكفاءة وعن جدارة ، بل تهدفان بالأحرى إلى الإشارة إلى مطلب ينجم ، في اعتقادي ، من

هذا الموقف - موقف « المترجم العليم بكل شيء » - الذى يتمشى مع الطابع الاستشراقى والذى لانزال نحن ، المترجمين من العربية الذين جربنا هذا التلقين الاستشراقى ، نستسلم له فى كثير من الأحيان .

١٦ - انظر :

Nada Tomiche, *La littérature arabe traduite. Mythes et réalités*, Paris, Geuthner, 1978, P. 3
١٩٩١ (آخر ترجمة فرنسية لمقتطفات من « ألف ليلة وليلة » (من إعداد جمال الدين بن شيخ وأندريه ميكيل) فى مجموعة Folio الصادرة عن دار نشر Gallimard . وتعتزم دار جاليبار نشر الترجمة الكاملة المجلدة ، فى مجموعتها La Pléiade ، لتجعل منها بذلك أول نص عربى يشق طريقه إلى هذه المجموعة ذات المكانة الرفيعة : وهذا مؤشر آخر ، إن كانت هناك ضرورة إليه ، على محورية « ألف ليلة وليلة » فى الأدب العربى كما تقدمه الثقافة الفرنسية .

١٧ - انظر :

Taha Hussein, *Le livre des jours*, trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947 . وأعيد طبعها عام ١٩٧٣ .

١٨ - انظر :

Tawfik El - Hakim, *Un substitut de campagne en Égypte*, trad. Gaston Wiet et Zaki M. Hassan, Paris, Plon, 1938 . وأعيد طبعها

عام ١٩٧٤ .

١٩ - انظر : P. 21, op. cit., Nada Tomiche .

٢٠ - انظر :

Naguib Mahfouz, *les Fils de la médina*, Sindbad; Yehia Haqqi, Choc, Denoël; Nabil Naoum, *Retour au temple*, Actes Sud
وعن دار سندباد أيضاً ، أحاديث نجيب محفوظ مع جمال الغيطان (« نجيب محفوظ يتذكر ») .

٢١ - انظر :

من اللافت للانتباه أن دار نشر Heinemann Educational Books، التى لعبت دوراً رائداً فى ترجمة الأدب العربى المعاصر إلى الإنجليزية ، تحقق غالبية مبيعاتها فى الأسواق الأنجلوفونية فى أفريقيا وآسيا : بعبارة أخرى ، أن حركة ترجمة هذا الأدب قد بدأت إلى حد كبير كتبادل جنوى - جنوى (من خلال وساطة الإنجليزية والفرنسية العاملتين كلفتي تواصل بين شعوب مختلفة اللغات ، ومن خلال بنية نشر موجودة فى أوروبا) ، لا كتبادل شمالي - جنوى . وللاطلاع على كشف بأماكن صدور الأدب العربى المترجم إلى الإنجليزية ، انظر : Edward Said, « Embargoed literature » , The Nation, 17 september 1990, P. 278 - 280 .

٢٢ - انظر :

يوجد الآن بالفرنسية أحد عشر عملاً من أعماله . و « الثلاثية » هى العمل الروائى العربى الحديث الأول الذى يعاد نشره فى طبعة شعبية .

٢٣ - انظر :

Gamal Ghitany, Zayni Barakat, Seuil, 1985; Sonallah Ibrahim, *Étoile d'août*, إلى (والأفضل ترجمة) Edouard Al - Kharrât, Alexandrie, Terre de safran, Juliard, 1990 . وقد ترجم العملين جان - فرانسوا فوركاك ؛ و Sindbad, 1987 وقد ترجمها لوك بربوليسكو .

٢٤ - إن الكتابة الفرنسية « تسلمنا » إلى الآخر ، لكننا سندافع عن أنفسنا عن طريق الأرابيسك ، وقلب الأمور ، والإيقاع فى الحيرة ، والتيه والحرف المتواصل للجملة وللفقه ، وذلك بحيث يتوه الآخر مثلما يتوه فى أزقة القصبة « (Abdelwahab Meddeb, in Jean Déjeux, *Situation de la littérature maghrébine de langue française*, Alger, OPU, 1982, P. 103 - 104)

٢٥ - انظر :

جمال الغيطان ، « الزينى يركب : رؤية من الضفة الأخرى » ، ورقة مقدمة فى التلقى الأول حول الأدب القصصى المصرى مترجماً إلى اللغة الفرنسية ، القاهرة ، ١٣ - ١٥ أكتوبر ١٩٩٠ .

حرية الكاتب*

نادين جورديمر

تقديم

في سن الثالثة عشرة قدمت نادين جورديمر Nadin Gordimer نفسها للقارئ ، تحديدًا في عام ١٩٣٧ . وطوال أكثر من نصف قرن واصلت عملها بدأب ، فأصدرت أكثر من تسع روايات وثمان مجموعات قصصية ومجموعة من المقالات في أدب الرحلات ، والسيرة والسيرة الذاتية ، والسياسة ، وتصوراتها للعملية الإبداعية ، والمراقبة ... إلخ .

ومنذ الخمسينيات ، أصبحت جورديمر إحدى العلامات الأدبية البارزة ، في ساحة جنوب أفريقيا . وفي الوقت ذاته بدأت تشق طريقها إلى القارئ خارج عزلة الأبارتهايد ، فترجمت أعمالها لأكثر من عشرين لغة . وأصبحت بجانب بريتن بريتنباش Breyten Breytenbach وأثول فوجارد Athol Fugard وغيرهما

نافذة لعالم جنوب أفريقيا ، بتناقضاته وصراعاته المواراة . وقد أتاح فوزها بجائزة نوبل للقراء العرب فرصة الاطلاع على تجربتها ، فترجمت بعض أعمالها ، وظهرت العديد من المراجعات النقدية لمسيرتها الإبداعية .

شكلت الصورة المركبة لواقع جنوب أفريقيا (الحياة في ظل الأبارتهايد ، صعود الحزب الرطنى للسلطة في ١٩٤٨ ، عالم الخمسينيات الثقافي والسياسي والاجتماعي ، مقاومة الستينيات وهزيمتها ، تنامي حركة الوعي الأسود في السبعينيات ، انتفاضة سويتو ، نهوض الثمانينيات الذي تمخض عن بعض المكاسب للأغلبية السوداء وقاد للتفاوض وجعل الكثيرين يرون حلمهم بجنوب أفريقيا ديمقراطية أقرب مما كان في أى يوم مضى) ، شكلت هذه الصورة المركبة خلفية غنية وفوارة لأعمال جورديمر ، وأعطت مشروعها الأدبي مشروعته ومعناه .

لكن الأمر لم يكن بهذه السهولة ، فقد كانت جورديمر ، حسب تعبيرها ، «أقلية داخل الأقلية» . إنها الكاتبة البيضاء التي تنتمى لأقلية تمارس كل شروط التمييز العنصري والاستغلال الاقتصادي ، فتمايز عنها وتعلن تمردًا على ثقافتها المهيمنة وطبقتها ، وهي الكاتبة التي تنحاز لأغلبية سوداء مغيبة ، يسحق الأبارتهايد إنسانيتها تحت

* كلمة ألفت في مؤتمر المدرسين الهنود في ديربي ، ١٩٧٥ وقد نشرت أولاً في نيوكلاسبك ، العدد (٢) (١٩٧٥) ، ص ١١-١٦ . ترجمها وقدم لها عدى النعيم ، وهو قاص سوداني ، سخر من كلية التربية (قسم اللغة الإنجليزية) ، بجامعة عين شمس بمصر .

ماذا تعنى حرية الكاتب ؟

بالنسبة لى ، تعنى حق الكاتب فى أن يدافع عن/ وينشر للعالم رؤيته الخاصة لوضع مجتمعه . وإذا كان له أن يعمل بأفضل ما عنده ، فيجب أن يتزعزع تحرره من تمائل التفسير السياسى والأخلاق والأذواق الشائعة .

حيثما وأينما وكيفما كنا نعيش ، «فالحرية» تتبادر للذهن بوصفها مفهوما سياسيا على سبيل الحصر . وعندما يفكر الناس فى حرية الكتاب يتراءى لهم على التّو ذلك الكم الهائل الذى راكمته حضارتنا من الكتب المحروقة والمحظورة والمنوعة ، والذى أضافت بلادنا وتضيف إليه مساهمتها . إن حق أن يترك المرء وشأنه ليكتب ما يرضيه ليس قضية أكاديمية لنا نحن الذين نعيش ونعمل فى جنوب أفريقيا . لقد كانت وجهة النظر الخاصة ، وستظل على الدوام ، باعثاً للخوف والحنق عند أصحاب طريقة ما فى الحياة كطريقة حياة الرجل الأبيض فى جنوب أفريقيا ، الذى لا يطبق أن يُنظر له إلا فى ضوء مبدأ التبرير الذاتى .

كل ما بوسع الكاتب ، بوصفه كاتباً ، أن يفعله ، هو أن يواصل كتابة الحقيقة كما يراها . وهذا ما أعنيه بوجهة نظره الخاصة للأحداث؛ سواء كانت أحداثاً عامة كبرى مثل الحروب والثورات ، أو وقائع الحياة الشخصية اليومية الفردية والصغيرة .

يأتى زمان فى تاريخ بلدان بعينها ، تكون هذه القصيدة التى كتبها برتولد برخت ، خلال حياة العديدين منا ، هى أفضل ما يعبر عن مشاعر كُتّابها :

عندما أمر النظام بحرق الكتب ذات التعاليم الخطيرة
وأرغمت الثيران على جر عربات محملة بالكتب
إلى المحرقة الجنازية ،
اكتشف أحد أفضل الشعراء المنفيين - غاضباً -
عندما فحص القائمة ، أن كتبه قد نُسبت
مضى إلى طاولته ، وكتب على جناح الفضب

شروط اقتصادية أقل ما توصف به أنها مريرة وقاسية . ومع تنامي الوعي الأسود فى السبعينيات ، أصبحت عزلة جورديم أكثر مرارة ، إذ زاد ابتعادها عن محيطها الأبيض ، ولم تقبل الأغلبية السوداء اندماجها فيها بوصفها مثقفة بيضاء .

صنع هذا المشهد المعقد التزام جورديم الخاص ، فأصبحت أكثر إلحاحاً على أن يكتب الكاتب الحقيقة «كما يراها» ، لا كما «يتوقع منه» . وفى هذه المقالة/ الخطبة التى كتبت فى منتصف السبعينيات ، فى إحدى اللحظات الحاسمة فى تطور رؤية جورديم لأدبها ودوره ولمجتمعها ومعنى التزامها الإبداعي ، تطرح تصوراً لحرية المبدع ، فنجدها قريبة مناهمومها وتصوراتها . وكما يقول ستيفن كلنجمان ، محرر مقالاتها (بما فيها هذا المقال) ، «هى كاتبة تحليلية بطبيعتها» ، نجدها تلقى الضوء على مفهوم حرية الكاتب ، ومعنى الالتزام ، من عدة زوايا ، تغنيها رؤيتها الثابتة ويعطيها طعمها استنادها على واقعها المحلى وتطلعها للتجارب الأخرى . تكشف هذه المقالة ، أيضاً ، وعلى نحو ما ، عن تأثيرات جورديم الأدبية الباكورة ، أى تأثيرها بنورجنيف Ivan Turgenev وبرخت Bertold Brecht حيث تسمى الأول روسى القرن التاسع عشر العظيم . هذه ، إذن ، زبدة تجربة «مبدعة» كرس حياتها لإبداعية لا تشك فى جديتها .

المرجم

إلى أولئك المسكينين بالسلطة :

احرقون

كتب بقلم متمجّل :

احرقون ، ولا تعاملون هكذا ، لا تستنون

الم أقل الحقيقة دائماً في كسبي ،

وتعاملوني الآن بوصفى كاذبا

إني أكرمكم :

احرقون^(١)

نستطيع نحن كتاب جنوب أفريقيا أن ندرك هذه المشاعر
الياسية التي عبرت عنها القصيدة ، طالما لا نزال نقاتل من أجل
أن نقرأ كتبنا لا أن نحرق .

وإذا كان الكاتب يتنمى إلى حيث تكبح حرية التعبير ، ضمن
الحريات الأخرى ، فالنفي والإبعاد هما أبشع ما يواجهه
الكاتب من مخاطر ، وقد واجه العديدون ذلك . إن الطاقة
الإبداعية تجمد أكثر مما تدمر . ها هو توماس مان Thomas
Mann يصمد في منفاه ليكتب (دكتور فاوستوس) ؛ وباسترناك
Pasternak يهرب (دكتور زيفاجو) عبر عشر سنوات من
الصمت ؛ وسولجنتسين Solzhenitsyn يظهر بعالمه الفظيع
بكرأ في خريطة (أرخيبيل الجولاج) ؛ وقريباً منا في قارتنا ،
يكتب شينوا أشيبى Chinua Achebe من أمريكا ولا يهرب
نثره ليرضى النظام النيجيرى الذى لا يستطيع أن يعيش في
ظله^(٢) ؛ ودينيس بروتوس Dennis Brutus يذبح صيته في
الخارج ، بينما يبقى شعره ممنوعاً في وطنه ؛ وبريتن بريتنباش
Breyten Breytenbach ، بعد قبوله بالاستثناء الخاص من
القانون العنصرى الذى سمح له بزيارة وطنه برفقة زوجة ليست
بيضاء ، يقبل بلا شك في ذات الوقت حقيقة أن الكتاب الذى
سيكتبه بعد هذه الزيارة سيحظر بعد برهة وجيزة^(٣) .

وسط كل هذه التقلبات ، يستمر الكتاب الحقيقيون في كتابة
الحقيقة التي يسرونها ، ولا يقبلون أن يخضعوا أنفسهم
للفقابة . . . تستطيع أن تحرق الكتب ، لكن نزاهة الفنانين
المبدعين ليست هي السورقة ولا نسيج التطريز - تبقى هذه
النزاهة طويلاً جداً ، بحيث لا يمكن مطاردة ، أو مدهانة ، أو
تخويف الفنان نفسه ليخونها .

كل هذا ، برغم مشقة احتماله ، هو جزء من معركة
الكاتب من أجل الحرية .

هناك تهديد آخر لهذه الحرية في أى بلد تكبح فيه الحريات
السياسية . إنه تهديد أكثر مكرراً ، بحيث يمكن فقط للقليلين أن
يدركوه . إنه تهديد يأتى تحديداً من قوة معارضة الكاتب لانتهاك
الحرية السياسية . إنه التهديد الأكثر تناقضاً ، إذ ربما يهدد هذه
الحرية المركبة - حرية رؤيته الخاصة للحياة - مجرد وعيه بما هو
متوقع منه . ما هو متوقع منه ، في الغالب ، هو التماثل مع
أرثوذكسية المعارضة .

هناك من يعتبرون الكاتب لسان حالهم ؛ أولئك الذين
يشاركهم ، من حيث هو إنسان ، أهدافهم ؛ وأولئك الذين
تتطابق قضيتهم مع قضيتهم ، من حيث هو إنسان ؛ والذين
معاناتهم هي معاناته . إن تماثله وإعجابه وولاءه هؤلاء يشعل
حالة من الصراع داخله .

إن نزاهته من حيث هو إنسان تقتضى أن يضحي بكل شيء
لصالح الرجال الأحرار في الصراع الدائر . لكن نزاهته من
حيث هو كاتب تهدر في اللحظة التي يبدأ كتابة ما قبل له إنه
يجب أن يكتبه .

هذه هي مشكلة الكتاب السود الخاصة في جنوب أفريقيا .
وستظل ، سواء اعترف الجميع بذلك أو لم يعترفوا . وسوف
تمتد هذه المشكلة ، حتى لأرثوذكسية القاموس : إن رطانة
النضال الأمية صحيحة وملائمة للبرنامج الجماهيرى ،
للمصحفة ، للمرافعة من داخل قفص الاتهام ، لكنها ليست
ملائمة ، ليست عميقة ، ليست مرنة ، ليست ماضية
(Cutting) ، ليست طازجة بما يكفى لقاموس الشاعر والقاص
والروائى .

وكذلك «لغة الشعب» كما سيزعم ، حيث لا ينبغي أن
تصل الكتابة الإبداعية للصقوة فقط . إن الرطانة النضالية
تفتقر إلى البراجماتية المبدعة وشعرية الكلام الشائع ، معاً -
الصفات التي يواجه الكاتب تحدى الإمساك بها إبداعياً ، ليعبر
عن روح الشعب وهويته ، على نحو تعجز عنه آلاف
المسكوكات (الكليشيات) النبيلة والمثيرة للمشاعر .

الذى بدأه جوجول Gogol في إيقاظ ضمير الطبقات المتعلمة على شُرور النظام السياسى القائم على القنائة .

لكن أصدقاءه ومعجبيه ورفاقه قصرُوا عن إدراك عبقرية ، الشيء الذى جعله موسوساً بالحفاظ على حرية الكاتب في إعادة إنتاج الحقيقة وواقع الحياة ، حتى لو لم تتطابق هذه الحقيقة مع رغبته الخاصة .

وعندما نشر تورجنيف روايته العظيمة (آباء وأبناء) في ١٨٦٢ هوجم ، ليس فقط من قبل اليمين بسبب مماالاته للثورين الفوضويين ، وإنما أيضاً وبشكل أكثر مرارة من قبل اليسار ، الجيل الشاب نفسه الذى كان بازاروف Bazarov شخصية الرواية الرئيسية نموذجاً ومثله الأعلى . لقد لامة الراديكاليون والليبراليون الذين كان تورجنيف نفسه ينتمى لهم ، لاموه بوصفه خائناً لأنه قدم بازاروف بكل الأخطاء والناقضات التى رآها في نمطه ، وفي ذاته ، إذ يقول - ويكلمانه هو - إنه خلقه هكذا لأنه «في تلك الحالة ، كانت الحياة تبدو هكذا» .

وتجدد الهجوم مرة أخرى بعد نشر رواية أخرى هي (الدخان) ، فقرر تورجنيف كتابة سلسلة من المذكرات الأوتوبوجرافية تسمح له بالرد على نقاده بشرح آرائه في فن الكتابة ، وموقع الكاتب في المجتمع ، وكيف يكون موقف الكاتب من إشكاليات عصره الجدالية . وقد كانت النتيجة سلسلة متواضعة من المقالات شكلت ميثاقاً لافتاً لعقيدة كاتب . يقول تورجنيف عن نقاده وتحديداً فيما يتعلق بـ (آباء وأبناء) :

«إنهم يتحدثون بعمومية ودون أن تكون لديهم فكرة صائبة عما يدور في ذهن المؤلف ، أو ما أفراحه وأحزانه بالضبط ، وما مراميه ، ونجاحه وإخفاقه . بل هم ، على سبيل المثال ، لا يرتابون حتى في السعافة التى يذكروها جوجول والتي تتألف من تساهب المرء لذاته ومحاسبته على أخطائه في الشخصيات الخيالية التى يصورها . إنهم متيقنون تماماً أن ما يفعله الكاتب هو «تطوير أفكاره» ... دعنى أوضح ما أعنيه بمثال صغير : أنا غربي عنيد وميثوس منه . لم أخف هذا أبداً

يحتاج الكاتب الأسود إلى حريته ليؤكد أن لغة شاتسورث Chatsworth ، ديمبازا Dimbaza وسويتو Soweto هي أداة ليست أقل من لغة واتس Watts أو هارلم Harlem ، وذلك للتعبير عن الاعتزاز واحترام الذات ، والمعاناة والغضب ، أو عن أى لون من ألوان طيف الفكر والمشاعر .

وفي الواقع ، فإن الكاتب - حتى وهو يقف في صف الملائكة - عليه أن يحتفظ بحقه في قول الحقيقة كما يراها ، وبكلماته هو ، دون أن يتهم بالخدلان . كتب فيليب توينى Philip Toynbee : «هدية الكاتب للقارئ ليست المنفعة الاجتماعية أو الرفعة الأخلاقية أو حب الوطن وإنما توسيع مدارك القارئ» . وهذه هي مساهمة الكاتب الوحيدة في التغيير الاجتماعى . يحتاج الكاتب أن يترك شأنه ، من قبل أصدقائه وأعدائه ، ليصنع هويته هذه ، ويجب أن يصنعها حتى ضد رغبته الخاصة .

ولعلنى لست في حاجة لأضيف أن هذا لا يعنى أن يعود الكاتب إلى برجه العاجى . فالهدية لا يمكن صنعها من مكان مثل هذا المكان . ومنذ عهد قريب عرف جان بول سارتر Jean- Paul Sartre مسئولية الكاتب ، بوصفه مثقفاً ، تجاه مجتمعه ، بعد أن شغل هو نفسه هذا الموقع لسنوات في فرنسا : «إنه شخصٌ مخلص لمجرد سياسى واجتماعى ، لكنه لا يكف أبداً عن معارضته . وبالطبع ربما ينشأ تناقض بين ولائه ومعارضته ، لكنه تناقض مشر . ولا جدوى من ولاء بلا معارضة ، إذ لن يعود الإنسان حراً» .

عندما يطالب كاتب بحريات مثل هذه لنفسه ، فهو يبدأ بإدراك الخطر الحقيقى لنضاله . وهذه ليست مشكلة جديدة ، ولا أعتقد أن بين كل الذين واجهوها من رآها بوضوح وتصدى لها بعناد صلب مثل روسى القرن التاسع عشر العظيم إيفان تورجنيف . لقد نال تورجنيف صيتاً دائماً بوصفه كاتباً تقديمياً . وقد كان لصيقاً بالحركة التقدمية في روسيا القيصرية وتحديداً بجناحها الأكثر ثورية الذى قاده الناقد بيلينسكى Belinsky ثم الشاعر نيكراسوف Nekrasov لاحقاً . ومع قصصه واسكتشاته ، قال الناس إن تورجنيف يواصل العمل

وإذا ما كان لكاتب أن يشق طريقه لعمله الخاص ، فعليه أن لا يكون واعياً كل الوعي بالشكل الأدبي على النحو الذي تسلكه فيه التبرجات اللغوية . أقول «يكون واعياً» لأن الشكل الأدبي هو جزء من شروط عمله ، يستطيع أن يرفضه مختاراً ، لكنه لا يستطيع أن يختار هل فرض عليه أم لا من قبل الناشرين والقراء الذين لا يسمحون له أن ينسى أن عليه أن يأكل .

إنها معجزة نادرة أن يُستقبل مبدع ما بالدهشة والصدمة . وأن يدفع تأثيره الناس في اتجاهات جديدة خاصة بهم . لكن المبدع التالي له لا يأتي أبداً من بين مقلديه ، أولئك الذين يقتنعون شكلاً على مثاله . ليست كل الكتابة الجديرة بالاهتمام هي إبداع ، لكنني أؤمن أن الإبداع يأتي دوماً من رؤية فردية خاصة . ربما تنبع الحرفة من تراث ، لكن التراث يتضمن خيار التأثير ، بينما يجعل الشكل تأثير اللحظة واحداً لكل الذين يعاصرونه .

يحتاج الكاتب إلى كل ضروب الحرية هذه ، القائمة على الحرية الأساسية ، أي التحرر من الرقابة . إن الكاتب لا يبحث عن غطاء للحياة وإنما عن هتك غطاها دون احتمال المراوغة . إنه مرتبط أوثق الارتباط بالحياة على طريقته الخاصة ، ويجب أن يترك لها إذا ما كان لأي شيء أن يتمخض عن هذا الصراع . يجب أن تطلق أي حكومة ، أي مجتمع - أي رؤية لمجتمع مستقبل - كتابها أحراراً كأقصى ما يكون ليكتبوا بطرقهم الخاصة المختلفة ، وبخياراتهم الخاصة للشكل واللغة ، وحسب اكتشافهم الخاص للحقيقة .

مرة أخرى يعبر تورجنيف عن هذا المعنى بشكل أفضل :

«لا يمكن تصور الفنان الحقيقي بلا حرية - بأوسع ما تعني الكلمة - في علاقته بنفسه ، وبتاريخه ، وبهذا الهواء من المستحيل أن يتنفس»^(٦) .

وأضيف كلمتي الأخيرة : وفي هذا الهواء وحده يُصبح الالتزام والحرية المبدعة شيئاً واحداً .

ولا أخفيه الآن . وبالرغم من ذلك فقد وجدت سعادة كبرى أن أكشف في شخصية بانثن في (بيت النبلاء) كل الجوانب الخلفة والشائنة عند الغربيين : لقد جعلت سلافونيل لافرينسكي «يسحقه» تماماً . لم فعلتها ، أنا الذي اعتبر مبدعاً سلافونيل زائفاً وتافهاً ؟ ذلك لأنه ، وفي هذه الحالة بعيني ، كانت الحياة هكذا حسياً أرى ، وكل ما أردته قبل كل شيء هو أن أكون مخلصاً ومفعماً بالثقة ، لقد حذفت كل شيء فني في مجال ما يتعاطف معه ، وجعلته يعبر عن نفسه في نبرة قاسية فظة ليس بسبب رغبة سخيفة في الإساءة للجيل الشاب . . . وإنما ببساطة نتائجاً للملاحظات . . . إن ميل الشخص ما كان له أن يفعل شيئاً . . . لكنني توقعت أن يندesh قرائي إذا قلت هم إنى أساطر بازاروف كل قناعاته باستثناء آرائه في الفن»^(٧) .

وفي مقالة أخرى يلخص رأيه فيما يسميه «الإنسان ذو الموهبة الحقيقية» بقوله :

«تقدم له الحياة التي تحيطه مضامين أعماله ، إنه انعكاسها المكثف . لكنه عاجز عن كتابة التقرير مثلاً هو عاجز عن كتابة أهجية . . . وعندما يقال ذلك ويحدث ، فإنه يظل أسى منه . يستسلم أولئك العاجزون عن الفعل لتيمة منجزة أو ينفذون برنامجاً»^(٨)

هذه الشروط التي أتحدث عنها . هي الشروط الخاصة ، بل الشائنة ، في حالة الكتاب المحاصرين في زمن القنبلة وحاجز اللون ، مثلاً هم محاصرون في زمن الأحذية الثقيلة والعصا المطاطية .

هناك شروط أخرى ، أكثر مراوغة وأقل عنفاً ، تؤثر على حرية ذهن الكاتب .

ماذا عن الشكل الأدبي ، مثلاً ؟ ماذا عن دورة المبدع ، المقلدين المزورين ، ومن ثم استعادة مبدع ما مرة أخرى ؟

الهوامش :

- (١) أخذتها جورديمر من Die Büchverbrennung وقد ترجمها هـ . ر . هيز إلى الإنجليزية تحت عنوان "The Burning of the books" في Bertold Brecht, selected poems (New York, Grove press, 1959), p. 125.
- (٢) اشتهر شينا أشيبي Chinua Achebe برواياته التي بدأت بـ (الأشياء تتداعى) (لندن) هاينمان ١٩٥٩ ونيويورك ، ماكدويل ، أوبولنسكي ١٩٥٩ . وقد ارتبط بقضية بامبا أثناء الحرب الأهلية النيجيرية حيث كان يعيش في منفاه بالولايات المتحدة وقت إلقاء هذه الكلمة . وقد كتبت جورديمر مراجعة نقدية لمقالاته المجموعة تحت عنوان Morning Yet on Creation Day في ملحق التايمز الأدبي ، ١٧ أكتوبر ١٩٧٥ ، ص ١٢٢٧ .
- (٣) برين برينان ش هو ألع كتاب جيل الستينيات Sestiger الأفريكان (الأفريكان هم مواطنو جنوب أفريقيا ذوو الأصول الأوربية - المترجم) الذي تحدى ثقافة مواطنيه لأول مرة على نحو دراماتيكي . وقد تزوج من فيتنامية أثناء إقامته في باريس ، وهي زيجة يحرمها قانون منع الزيجات المختلطة الجنوب أفريقي ، الأمر الذي تطلب استثناء خاصاً ليعود بزوجه إلى البلاد . وقد نشر كتابه عن هذه الزيارة (فصل في الجنة) بالأفريكانية تحت اسم مستعار هو ب . ب لازاروس (جوهانسبرج بيرسكور ، ١٩٧٦) ، ثم صدر باسمه الحقيقي وبترجمة رايب فوجان (نيويورك) بيرسي ، ١٩٨٠ - لندن ، فابر ، ١٩٨٥ .
- (٤) من Ivan Turgenev , «A propos of Fathers and Sons», in: Turgenev's literary Reminiscences and Autobiographical Fragments , Translated by David Magarshack (London: Faber, 1958), pp. 170-1.
- (٥) في مقدمة تورجنيف لمجموعة رواياته الكاملة . وقد أورده ماجارشاك في مقدمته لمذكرات تورجنيف - سابق ص ٨٢ .
- (٦) انظر : A propos of Fathers and sons , p. 176.

● اقرأ

من شهادات

العدد القادم:

- أحمد إبراهيم الفقيه
- أحمد عبد المعطي حجازي
- إدوار الخراط
- أدونيس
- ألفريد فرج
- بدر الديب
- جمال الغيطاني
- حلمي سالم
- حنا مينه
- خيرى شلى
- رافت الدويري
- سعد أردش
- سليمان فياض
- سمير العصفوري
- عبد الرحمن منيف

فصول

الديمقراطية :

المطلق والنسبي*

أوكتابيوبات

تقديم

أوكتابيوبات ، الشاعر وكاتب المقال المكسيكي الحائز على جائزة نوبل في الأدب لعام ١٩٩٠ ، يقدم نفسه شاهداً على العديد من الأحداث ، لا مفكراً سياسياً . وذلك خلال محاضراته التي ألقاها يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ بمناسبة افتتاح قاعة « أميراستورياس » للمحاضرات بجناح إسبانيا في المعرض العالمي إكسبو ١٩٩٢ في إشبيلية ، التي يحلل فيها تطور الديمقراطية ، وهو ما يعني الحديث عن المجتمع الغربي ، مشيراً إلى وجود تشابهات واختلافات بين أحداث عامي : ١٤٩٢ ، وهو عام « الفتح » الإسباني لأمريكا ، و١٩٩٢ بوصفهما علامتين لعصرين يُفترض أنها يمثلان قفزة في التاريخ . وقد دافع باث بشكل أساسي عن الاكتشاف الأمريكي من جانب إسبانيا ، وأبدى قلقه بشأن حالة الشك التي تعمى شرق أوروبا بعد سقوط الشيوعية ، كما كان شديد النقد لمساوىء الديمقراطية الحديثة . وقد نشر المقال في جريدة A.B.C. الإسبانية ، يوم السبت ١٩٩١/١١/٣٠ من ص ٥٧ إلى ص ٦٠ . وهذا هو نصه :

كتاباتي الثرية ارتباطاً وثيقاً بموهبتي الأدبية ، وميولي الفنية . أفضل الحديث عن « مارسيل دوشامب » أو عن « خوان رامون خيمينيث » على الحديث عن « لوك » أو « مونتسكيو » . صحيح أنني مهتم بالفلسفة السياسية ، لكنني لم أحاول ، ولن أحاول ، أبداً ، تأليف كتاب حول العدل أو الحرية أو فن الحكم . ومع ذلك فقد قمت بنشر العديد من المقالات والموضوعات حول وضع الديمقراطية في عصرنا : المخاطر الخارجية والداخلية التي هددتها وما زالت ، والمشاكل والتحديات التي تواجهها . ولكن تلك الصفحات لم تكن - بالمرّة - ذات أغراض نظرية . ولأنها تُكتب مواكبة لحدث ،

عندما دعيت لافتتاح هذه السلسلة من المحاضرات حول مستقبل الديمقراطية مع نهاية القرن ، قبلت هذه الدعوة بحماس ، ولكن ، بعد لحظة من التردد ، قبلت مدفوعاً باقتناعي ، وساورني الشك لأنني لست متأكداً من أنني الشخص المناسب لتناول مسألة معقدة بهذا الشكل . فلست مؤرخاً ، ولا عالم اجتماع ولا سياسة : إنني شاعر ، ترتبط

• قام بترجمة الحديث نادية جمال الدين أستاذ الأدب الإسباني المساعد بكلية الآلسن .

نحن ؟ ؛ أما بالنسبة لنا فقد غير صورة الكون التاريخية ،
فتساءل : إلى أين المسير ؟

لم يحمد الجدل حول الاكتشاف الأمريكي . لكنني لن أمعن
النظر في هذه المسألة ، وسوف أكتفي فقط بالإشارة إلى أنه غالباً
ما تنسى ألسنة النقد أمراً جوهرياً ، هو أنه : بدون تلك
الاكتشافات والفتوحات ؛ الأعمال العظيمة والبيضة ،
أو البطولات ، والهدم والبناء ، لما كان الكون كوناً . لقد بدأ
الكون عام ١٤٩٢ يأخذ شكله ووجهه بوصفه علماً . يتساءل
البعض حول ما إذا كان من الأفضل إطلاق اسم « لقاء » على
« الاكتشاف » . وأرى أنه لا وجود لاكتشاف بدون لقاء ،
ولا لقاء بدون اكتشاف . ويقول آخرون إن الفتح كان إبادة
بشرية ، وإن التنصير كان انتهاكاً روحياً للهند . إن إطلاق
المثالية على المهوورين ليس أقل خداعاً من تأليه القاهرين ؛
فالولئك وهؤلاء ينتظرون منا تفهماً وتعاطفاً ، أولنقل : رحمة .

فلتصور للحظات أن الإسبان ليسوا هم الذين هبطوا في
شاطئ بيراثروث صباح يوم من عام ١٤١٩ ، وإنما الأزيك
(الأستيكا) هم الذين وصلوا إلى خليج قادش . ثم يظن
سريعاً القائد التينوك أكسياكاتل إلى الخلافات التي تسبب
الانقسام بين الأندلسيين ؛ فيجتمع سراً مع الكونت دون
خولان ، ويقوم معه تحالفاً ، ثم يقوم بإغواء ابنته فلورندا
لاكابا^(١) ويجعلها عشيقته ونائبته الدبلوماسية ؛ وبعد سلسلة
من المناورات الجسورة والمعارك ، يقوم بفتح خيريث وإشبيليا
ومدين أخرى ؛ ويأمر الزعماء الأزيك بهدم الكاتدرائيات ،
وإقامة أهرامات عظيمة فوق أنقاضها ؛ ويضحي بالمحاربين
الإسبان المهوورين قرايين (وهذا يتم تقديسهم) ، وتوزع
نساؤهم بين الفاتحين ، وتؤسس فوق إشبيليا ، أستلان ،
العاصمة الجديدة لإسبانيا القديمة ؛ ويقوم الكهنة الأزيك
بتحويل أهل البلاد إلى عبادة الإله هويتزيلوبوتش وأمه العذراء
كواتليكويه ؛ يتم إخماد الفتن في البلاد ، ويؤسس حكم يدوم
لعدة قرون ؛ وفي النهاية ، ويفعل الامتزاج بين الزمن
والتهجين ، والتحول إلى العقيدة الهندية ، يولد مجتمع
جديد « أزيكي إسباني مشبع بملامح موريسكية » . كما كان
يمكن أن يقول بعد ذلك بقرون ، ويأنقى لغة أحد شعرائها

فإنها تجسّد للحظات صراع ، وشواهد لانفعال ما . إن طابعها
الظرفي يمنحني ، ليس صلاحية ، وإنما شرعية تسمح لي
بالحديث أمامكم عن الديمقراطية . لن تستمعوا إذن إلى مفكر
سياسي ، وإنما إلى شاهد .

أعترف بأن أمر إقامة هذه المحاضرات حول الديمقراطية في
إشبيليا يدهشني ، خاصة خلال عام الاحتفال بمرور خمسمائة
عام على الاكتشاف الأمريكي . فهل الأزمة التي نعيشها الآن
تشبه تلك التي كانت في نهاية القرن الخامس عشر ؟ بالرغم من
أن الفوارق هائلة إلا أن هناك بعض المشابهات الكبيرة التي
ندفعنا إلى التأمل . من ثم سيكون موضوع الاكتشاف والفتح
إحدى النقاط التي سأشير إليها . لقد تحدثت عن وجود
مشابهات بين الأمريين ، أولها ، أنها عهدان متقابلان ؛ فيها
شيء يموت ، وآخر يولد . كان عام ١٤٩٢ قفزة من مكان إلى
آخر ؛ والقرون الخمسة التالية له قفزة من زمن إلى آخر . وفي
كلتا الحالتين كان « السقوط في المجهول » . هناك تشابه آخر
يتمثل في : اللامتوقع واللامتظر . فهناك كان البحث عن
طريق أقصر إلى كاتاي ، فبرزت في وسط البحر أراض وأناس
مجهولون ؛ وهنا كان البحث عن سبيل لاحتواء الامبراطورية
الشيوعية ، فسرعان ما تبددت تلك الامبراطورية ، واكتشفنا
بدلاً منها حقيقة لم نكن نستطيع رؤيتها ولم نكن نرغب في
ذلك . كان الأمر عام ١٤٩٢ جهلاً بالحقيقة الجغرافية ، وفي
أيامنا هو جهل بالحقيقة التاريخية .

لقد غير الاكتشاف الأمريكي الصورة الطبيعية للكون :
أربع قارات بدلاً من ثلاث . وهكذا كذب رقم أربعة
الأيديولوجية الثلاثية القديمة التي كانت أوروبا قد ورثتها عن
أسلافها الهندو أوروبيين . وجلب في الوقت نفسه لغزاً لا هوياً
كان جرحاً عميقاً في الضمير الديني للغرب : فعلى الرغم من
الوصايا الواضحة للأناجيل ، ظلت ملايين الأنفس خلال ألف
 وخمسمائة عام بعيدة عما بشر به الحواريون وخلقواهم من
وعود . ثم كان سقوط الشيوعية المفاجيء عارضاً أيضاً ، تركنا
عزلاء فكرياً أمام المستقبل . لقد غير ذلك التاريخ وجه الكون
بالنسبة لمعاصري كولون (كولومبس) الذين تساءلوا : أين

ناهوا. واليوم ، بعد خمسمائة عام ، تحول التنديد بزيادة الشعب الأزتيكي إلى مجرد ملاحظة مبتذلة لوعاظ ولايديولوجي استلان الذين يمتنون إلى إسبانيا ما قبل الأزيك وخلفاء أكساياكاتل ورجاله .

لقد كان روسو وخلفاؤه في تقدمهم أكثر رسوخاً . فقد كان تقدمهم أخلاقياً أكثر منه تاريخياً ؛ فقد جاء نتيجة إدانتهم للحضارة - انعدام المساواة والتعسف والكذب والخيانة - وتمجيدهم للإنسان البدائي الذي لم يعرف الحضارة ؛ الإنسان الطبيعي والفطري . ولكن أين يمكننا أن نجد الإنسان الفطري ؟ فلم يكن أهل المجتمعات الهندية الأمريكية ، بدءاً من القبائل الرحل ، وحتى سكان المكسيك ويرو - ربما باستثناء هنود الأمازون - لم يكونوا بدائين بالفعل . إن بعض هذه المجتمعات كانت متحضرة للغاية وبشكل تام ؛ فنجد أن المايا مثلاً كانوا قد اكتشفوا الصفر . كانت إذن تلك المجتمعات أيضاً ملوثة بمساوئ الحضارة . أما نقد موتنان فهو أكثر إقناعاً . فحججه استنباطية ذكية مستقاة من نظرية الشك اليونانية اللاتينية ، التي هي بدورها أصل نظرية النسبية الثقافية الحديثة . إنها اتجاه سائد في أيامنا ، وقد قام ليفي استراوس بتوضيحها مؤخراً على نحو مترابط وجذاب . إن فكرة أن كل ثقافة وكل حضارة هي إبداع منفرد ، وبالتالي لا يقاسى ، تبدو فكرة لا تُنفذ . ولكنها بلا شك تنطوي على صدع . فهي من جهة تفتح لنا (ولو قليلاً) أبواب تفهم الثقافات والمجتمعات الأجنبية الغريبة عن ثقافتنا ؛ وهي من جهة أخرى تمنعنا من الحكم والاختيار والتقييم . أو يقول آخر : تحول دون إدراكنا الإجمالي الذي يقتضي المقارنة والمقابلة بين كل ثقافة والثقافات الأخرى وبين إبداعاتها . وأخيراً فإن النسبية الثقافية ، مهما كانت قيمتها ، ليس لها إلا علاقة جانبية بموضوعنا وهو : المشابهات والاختلافات المتملقة - أضغ خطأ تحت تلك الصفة - بين وضعنا والوضع في عام ١٤٩٢ . لقد أشسرت إلى بعض المشابهات ، وسأحاول الآن إظهار أحد الاختلافات وهو في رأيي اختلاف أساسي .

إن الاكتشاف والفتح الأمريكى حدثان يستهلان العصر الحديث مثل الإصلاح والنهضة . فبدون العلم وتقنيات ذلك العصر لم يكن من الممكن الإبحار في قلب المحيط ولا كان من

الممكن الفتح بدون الأسلحة النارية . ولست في حاجة إلى التذكير بأن ذلك العلم وتلك التقنيات كانا نتاج ألفى عام من التفكير والتجريب المستمر . أقول الشيء نفسه عن النظريات السياسية التي أصبحت معاصرة بشكل واضح ، وكذلك عن بعض الشخصيات الرئيسية لتلك الفترة ، مثل كورتيس . فالعلوم ، والتقنيات ، والأدوات ، والأفكار ، والمؤسسات كانت كلها : بذوراً وأجنة تعلن عن الحداثة الوليدة . علاوة على ذلك ، كانت هناك تجربة تاريخية متواضعة القيمة : فبينما لم تكن المجتمعات الهندية - بما فيها أكثرها تعقيداً وتطوراً مثل مجتمعات المكسيك - لديها أية معرفة عن وجود أراضٍ وحضارات أخرى ، كان الإسبان يعرفون مجتمعات مختلفة عن مجتمعهم ، ذات لغات وديانات أخرى . وقد تساءل الهنود عند رؤيتهم للغزاة : من هم ؟ ومن أين يأتون ؟ وهو سؤال لكونه قطعاً بهذا الشكل ، فهو تاريخي ، وفي عمقه ، ديني : فقد كان الإسبان يمثلون لهم المجهول . أما الفاتح ، فعلى العكس ، إنه يحاول مباشرة الولوج في الغرابة الهندية بحتمة تاريخية معروفة : فقد كانت المدن الهندية تذكرها بالقسطنطينية ومعابدهم تذكره بالجوامع . كان ما يثير إعجابهم ليس ما هو خارق للطبيعة وإنما ما هو أسطوري : عالم الرومانسيات ، والأساطير ، وقصص الفروسية .

لكن كان الدافع أيضاً حديثاً ، يتمثل في الاستغلال والفتح . فقد كانت المغامرات الجماعية للغرب هي الحروب الصليبية وإنقاذ الضريح المقدس ، وبالنسبة للإسبان كانت إعادة الفتح . ففي المقاصد البرتغالية والإسبانية يظهر شيء جديد ومناقض لعرف القرون الوسطى ، وهو : التسوغل في المجهول ، ومعرفته ، والسيطرة عليه . إنه ليس إنقاذاً وإنما اكتشاف . كان الفاعلون جميعهم على وعى كامل بأنهم يجسدون ، هم وأعمالهم ، الجديد ؛ إنهم يفعلون شيئاً لم تسبق رؤيته بالمرّة . وكانوا على حق : فمعهم بدأ التوسع الكبير للغرب ، وهو إحدى سمات مجد الحداثة ووصفتها في أن .

أما الوجه الآخر للفتح فليس حديثاً وإنما تقليدي ، أي يتمي للقرون الوسطى ، وفي هذه الازدواجية يكمن إبهامه الساحر . لقد كثر الحديث عن عمليات السلب ، والتعطش للذهب من جانب الفاعلين ولكن الميل إلى السلب والعنف

هذه التسمية أو تلك . وكانت تكون أحياناً من منسقين . وكانت كل طائفة تطبق مذهبها المسيحي الخاص ، بحرارة كبيرة ، بجانب نشاطها في الزراعة ، والتجارة ، والمسائل الدنيوية . كان مثلها الأعلى جميعاً هو الطوائف المسيحية الأولى أو - بقول أدق - ما كان يفترض أن تكون عليه تلك الجماعات قبل الانحلال الروماني . ومع ذلك ، وبالرغم من إخلاصها وورعها الزائد ، لم تأخذ على عاتقها تنصير الهنود بشكل جدى . كانت كل مجموعة تبذل جزيئة من الإيمان عاطفة بطبيعة خشنة ويقايل على الحال نفسه من عدم التحضر . كان الهنود يشكلون جزءاً من الطبيعة - المنحدرة - وكما كان يحدث مع الطبيعة كان يلزم السيطرة عليهم وفصلهم أو تدميرهم إذا قضت الضرورة . والظاهرة تتكرر وبشكل أكثر حدة ، وعلى نطاق أوسع بكثير ، عبر عملية التوسع نحو الغرب ، التي حدثت في القرن التاسع عشر . كان النموذج الديني لهذا الزواج هو الهجرة الإسرائيلية إلى الصحراء واحتلال فلسطين . ففضلاً عن البحث عن أراض ومكاسب مادية أخرى ، كان الحماس الذى يحرك هؤلاء الآلاف من الأسر ، ومن المغامرين ، ليس تنصير الهنود ، بل تأسيس مدن وشعوب مزدهرة تقودهم فيها روح الثورة . ثورة مكتوبة باللغة الإنجليزية ومفسرة من خلال كل طائفة وكل دمة .

يتضح أيضاً ، في التوسع الأوروبي في أفريقيا وآسيا ، عملية الاختفاء التدريجي للبعد المجاوز للتاريخ . ذلك المطلق الذى يطهر أو على الأقل يبرر الحدث التاريخي وعنفه . لقد وجدت القوى العظمى تبريراً لها في جملة غامضة هي : « مهمة أوروبا الحضارية » . لكن تأسيس الهيمنة ، على شعب أجنبي ، على مجموعة من القيم العابرة ، يختلف عن تأسيسها على قيمة مطلقة ومجاورة للتاريخ . احتل المؤرخ البارز ماكاولاي مركزاً مرموقاً في حكومة الهند في أواسط القرن الماضي . كان ليبرالياً وإنسانياً ، دافع عن حرية الصحافة والمساواة بين الهنود والأوروبيين أمام القانون ، ومع ذلك عندما كلف بإعداد النظام التربوي انعطف بلا تحفظ نحو نظام تربوي غربي . وبالرغم من أن ماكاولاي لم يكن يجمل قيمة الحضارة الهندية إلا أنه قد برر إصلاحه بأنه يفتح للشعب أبواب الحضارة الحديثة ، والديمقراطية ، والتقدم . وقد استبدل بكتب الهند

والشهوة والدم قد لازم الرجال دائماً . ففى الفتح الإسباني ، وحتى لا نبتعد عن الصعيد الإسباني ، نجد التجاوزات نفسها بين المحاربين المسلمين . ومع ذلك يكون من المستحيل حصر الفتح في مجموعة من « الريلز » للعصابات المسيحية والمسلمة . كما أنه لا يمكن إدراك الفتح الأمريكى إذا ما بترنا منه بعده المجاوز لما هو تاريخي وهو : التنصير . فيجانب كيس الذهب ، كانت شحنة التعميد . وكان طبعياً جداً ، بالرغم من أنه يبدو أمراً متعارضاً ، أن يتعايش داخل الكثيرين التعطش إلى الذهب مع هدف الهداية . فعلى عكس الجشع ، القديم الأزل ، والموجود في كل مكان ، نجد أن حمية الهداية لا تظهر في كل العصور ولا في كل الحضارات . إن تلك الحمية هي التي تعطي لذلك العصر ملامحه ، وتضفي معنى على حياة أولئك المغامرين المضطربين ؛ كان الزمن الدنيوي موجهاً نحو غاية تتجاوز نطاقه .

لقد دار النقاش الموسع الذى دعا إليه كارلوس الخامس في بلد الوليد عام ١٥٥٠ ، والذى ضم كبار علماء اللاهوت والقضاة ، حول مسألة شرعية الفتح : هل كان أمراً مشروعاً أم لا ؟ . اختلفت الآراء ، ولكن سبب ذلك الحدث بالنسبة لجميع المشاركين لم يكن تاريخياً بحثاً وإنما كان موجهاً نحو قيمة مجاوزة للطبيعة هي : إتمام التبشير وتنصير أهل البلاد . اتفق في ذلك خصمان كبيران هما لاس كاساس^(٢) وسيبوليدا^(٣) . وقد عبر الأول عن ذلك بشكل قاطع بقوله : « لقد اكتشف الهنود ليتم إنقاذهم » . الإيمان بالمسيح وبوصاياه يعنى الإيمان بقيمة مطلقة تتجاوز التاريخ الزمنى . إنه تجسيد للكلمة الإلهية ، عبر عمل بعض الرجال ، وسياسة دولة . لا شيء أقل حداثة . لأن اختفاء القيم المطلقة التي هي مجاوزة للتاريخ ، وإبدالها بالقيم النسبية هو الفصل الرئيسى في تاريخ الديمقراطية الحديثة .

ويخلاف ما حدث في الممالك الأمريكية الإسبانية والبرتغالية ، فإن تعاليم المسيحية لا تظهر عنصراً مهماً في المستعمرة نصف الأنجلو أمريكية لقارتنا . فلم يكن التنصير جزءاً من سياسة الملكية الإنجليزية ، ولم تظهر بين الاهتمامات الدينية للمستعمرين . كما لم يكن مبدأ مشرعاً . كانت المستعمرات الأولى عبارة عن طوائف صغيرة من المؤمنين تابعة

المقدسة المبادئ الليبرالية الإنجليزية، مما أدى إلى توغل الصفة الهندية في عالم جديد بشكل جذري ؛ عالم مصنوع من قيم نسبية وغير ثابتة . ولكن ما خسرت الهند من ثوابت ميتافيزيقية ربحته في اتجاه آخر : فيفضل الإصلاح التربوي ، استطاعت الارستقراطية الهندية المفككة انتقاد السيطرة الإنجليزية ، وبالتحديد أهداف الثقافة السياسية الإنجليزية . وهكذا نرى أن الهدف لدى لاس كاساس هو ضرورة إنقاذ الأنفس ؛ أما لدى ماکاولاي فكان ضرورة تغيير المجتمعات .

وتكمن جذور هذا التغيير ، الهائل ، وغير المرئي في الوقت نفسه ، في الإصلاح البروتستانتي ، الذي يحمل في داخله التجربة الدينية . تغير مكانة البعد المجاوز للتاريخ ، وتجسّد الدين في المعبد ، وفي ضمير كل فرد بشكل خاص ، تاركاً الميدان العام ، ومجلس الدولة ، وميدان المعركة ، فلا يكون للدولة سلطة على المعتقدات ، ويتحول الإيمان إلى مسألة خاصة : أي يصبح مجرد حوار بين ضمير كل إنسان والله . في اختصار ينسحب المطلق من التاريخ في الولايات المتحدة تمارس الدولة سياسة أخلاقية غامضة ، موروثه عن المسيحية الإصلاحية ، وعن تلك الرؤية الخاصة بحركة التنوير ، وهي رؤية خلفها الرهبان المؤسسون وتركز على الإيمان بالله مع إنكار التنزيل ، فالسلطة متسامحة ومحايمة مع كل الكنائس والملل . وقد تكررت الظاهرة نفسها ، مع اختلافات ما ، في أوروبا ، وحالياً في أكثر من نصف سكان العالم . كان التغيير يكمن في قلب وضع المجالين اللذين يشكلان المجتمع : العام والخاص . لقد ظفرت الديمقراطية اليونانية للمواطن بحق المشاركة في الحياة العامة . أما الديمقراطية الحديثة فإنها تعكس العلاقة : تُفقد الدولة حقّ التدخل في الحياة الخاصة للمواطنين . لم تعد القيمة الأساسية ومحور الحياة الاجتماعية تكمن في مجد المدينة ، أوفى العدل ، أوفى أي قيمة أخرى مجاوزة للتاريخ ، وإنما في الحياة الخاصة ، ورفاهية المواطنين والأسرة . تبدد القيم المطلقة المتداخلة في النطاق العام ، وتنزع نحو الحياة الخاصة ويلتزم المواطنون والطوائف - بدورهم - أفكارهم أو مصالحهم أو قيمهم بوصفهم عامة . إنهم جميعاً بسبب طبيعتهم ذاتها زائلون وعابرون : يتبناهم المجتمع ثم يبتدعهم ، بعد ذلك .

إن تعددية القيم وطابعها المؤقت والنسي يخضعان لضغوط متعارضة يصعب تحملها . هناك سؤال نظرحه جميعاً منذ مولدنا ، ولا نتوقف عن ترديده طوال حياتنا ، هو : لماذا جئت إلى الدنيا ، وما معنى وجودي على الأرض ؟ . لا نستطيع الديمقراطية الحديثة الإجابة عن هذا السؤال ، وهو السؤال الرئيسي . بمعنى آخر ؛ إنها تعطي إجابات كثيرة عليه . إن مجتمعاتنا يحكمها مبدآن متكاملان هما : حيادية الدولة فيما يتعلق بالدين والفلسفة ، واحترامها لكل الآراء من جانب ، وحرية كل فرد في اختيار هذا - أو ذاك - المذهب الأخلاقي أو الديني أو الفلسفي من جانب آخر . تحل الديمقراطية الحديثة مشكلة التعارض بين الحرية الشخصية وإرادة الأغلبية عبر اللجوء إلى نسبية القيم واحترام تعددية الآراء . لقد حلت الديمقراطية الأثينية التعارض نفسه بأهداف متضاربة بشكل جوهري ومتماثل . لقد راح سقراط ضحية لذلك التعارض ، ولو أنه كان بيننا اليوم لما تعرض للمحاكمة ؛ بل ربما دُعي إلى مناظرة تليفزيونية . إن نسيبتنا منطقية أو على العكس منصفة . إنها تؤكد تعايش المبدئين ، الخاص بحكومة ممثلي الأغلبية ، والخاص بحرية المواطنين والطوائف ؛ في الوقت نفسه الذي جردت فيه الإنسان من شيء كان يمثل وحدة جوهريّة مع كيانه ، منذ ظهوره على الأرض ؛ منذ الحقب الأولى للعصر الحجري ، إنه : الشعور والإدراك بأنه جزء من مجموعة ذات معتقدات ، وتقاليد ، وآمال مشتركة . فالإنسان يشعر دائماً بأنه منعكس في واقع أكثر اتساعاً ؛ هو مهدد ولحده في آن . أما شخصية النامسك المنعزل فهي مجرد تخيل فلسفي ، أو قصصي .

ثمة أمران في كل إنسان ، تعطش للكلية ، وجوع للمشاركة . عبر الأول يبحث عن معنى وجوده ؛ أي يبحث عن تلك الحلقة التي تصله بالكون ، وتجعله يشارك في الزمن وفي حركته . وعبر الثاني يبحث عن عودة تلاحمه مع ذلك الواقع الداخلي في ذاته ، والذي انتزع منه عند مولده . إننا معلقون بين الوحدة والإخاء . وكل فعل من أفعالنا ، هو محاولة لكسر تبتينا الأصلي ، وإعادة وحدتنا مع الكون ، ومع الآخرين ، ولو مؤقتاً . إن الديمقراطية الحديثة تحميّننا من المتطلبات الباهظة ، والقاسية ، لنظام الدولة القديم ؛ ذلك النظام المنقسم

لا يصمد أمام النقد المنطقي ، ولكنه مفهوم يذكر الخيال ، ويرضى تعطينا إلى الكلية . إن الإرادة العامة هي المجتمع المظهر من مساوئه الحالية ، الذي تجاوز الأفراد في ظله التعارض بين طموحاتهم الفردية وواجباتهم الجماعية . إن الإرادة العامة هي القانون ، وذلك القانون ، المطلق والمعصوم ، هو التعبير عن السلطة الحقيقية الوحيدة : سلطة الشعب . إن الشعب هو الملك ويوصفه ملكاً حقيقياً فهو لا يسمح بأنكار معارضة لأفكاره . ولتقوية تماسك الإرادة العامة ، يجب أن يكون للدولة دين . ليس ديناً معروفاً وإنما دينٌ مدنيٌّ مكونٌ من وصايا قليلة وواضحة . إن الدين المدني يكون مؤسساً بمقتضى ما تقرضه فضيلة المواطنين ، بحيث يذكرنا معنى كلمة فضيلة من جانب بمكيافلي ، ومن جانب آخر بالتقوى الإغريقية الرومانية القديمة . إن للدولة حق - وأكثر من ذلك : واجب - العقاب بالنبد ، بل بالموت للعاقين الذين يتهكون تلك الوصايا . ليس ذلك نظام الحكم المطلق الحديث ، بل بشرائه ، حتى لو كانت مغلقة داخل عميق الإلهام وسخى المشاعر وغير ثابتة . هذه الأفكار المجملية بشكل عام كانت بذرة الدين الثوري .

وتتغير في العصر الحديث العلاقة القديمة بين الدين والسياسة ؛ ففي الفتح الإسباني لأمريكا عاشت السياسة في خدمة الدين ، كانت أداة للفكرة الدينية . وفي الثورة الفرنسية تحولت السياسة إلى دين ، وبشكل أدق : صادرت الثورة الشعور بما هو مقدس . ولم يكن الدين الثوري إلا الدين المدني لروسو وقد تحول إلى انفعال وجسم سياسي ، وكان مسيحه كائناً نصفه مجرد والنصف الآخر حقيقي : هو : الشعب (الذي سيصبح بعد ذلك الطبقة العمالية) . كان الشعب هو الإنسانية ، ولكنه كان أيضاً الأمة . وكما حدث مع الدين ، فإن الثورة كان ينقصها الكثير من أمور ، أهمها : البصيرة ، أو سهم الاتجاه الحارق للطبيعة ، الذي يجترق ما هو دينوي لينغرز فيها وراء ذلك . وهكذا فإن الثورة ترضى ، على الأقل مؤقتاً ، التعطش إلى الكلية والجوع إلى الإخاء اللذين نعان منها . إنها تصلنا بالكل وهو الشعب ، أو الطبقة ، أو الحزب .

إلى نصفين ، نصف للعناية الإلهية والنصف الآخر للتضحية . إنها تمنحنا حرية مقرونة بالمسئولية . ولكن تلك الحرية إذا لم تذب في الاعتراف بالآخرين ؛ إذا لم تشملهم ، تظل حرية سلبية ، لأنها : تجعلنا نتغلق على أنفسنا . شعار قاس : هو الحرية بلا إخاء جمود ، والديمقراطية بلا حرية استبداد . إنه تعارضٌ محتومٌ بالمعنى المزدوج للكلمة : فهو ضروري ، ومشتموم في آن . فبدون الديمقراطية لن نكون أحراراً ، ولن نصل إلى المقام الوحيد الذي نستطيع التطلع إليه ، وهو : أن نكون مسئولين عن أفعالنا ؛ وبالحرية أيضاً نَقَعُ في هوة بلا نهاية ، إنها : الهوة الخاصة التي تلحق بذواتنا ، وهوعين ما يحدث في المجتمعات الليبرالية الحديثة : تنفست الجماعة ، وتصبح الكلية تشتتاً . ويتكرر انشقاق المجتمع بدوره في الأفراد : كل فرد ينشق على نفسه ، كل فرد يصير شظية ، وكل شظية تدور بلا اتجاه وتضطلم بالشظايا الأخرى . ومع التضاعف ، يُؤَلَّد الانشقاق التماثل : إن الفردية الحديثة جماعية . إنها إجماع غريب مصنوع من سحق الأنا ، ومن إنكارها للآخرين .

إن غروب شمس المطلقات الدينية القديمة لم يؤد إلى اختفاء الحاجات النفسية ، التي كانت تمنحنا الشعور بالرضا ، إضافة إلى أن المجتمعات وقياداتها تحتاج في أوقات المحن والمنازعات والتهديدات الخارجية إلى الإجماع ، كما كان الوضع في فرنسا خلال المرحلة الثورية . فمع نهاية النظام السابق ، وقع الهلاك الأكبر والتزاع بين الثوار مع خطر التدخل الأجنبي . كانت معايير الثوار الديماجوجيين قد سنت وفقاً لضروريات استراتيجية خاصة بتلك الفترة . ولكنها كانت تعبر بشكل خاص عن الأفكار الأيديولوجية المتسلطة للقادة ، وكانت تخضع لذلك التعطش للكلية والإجماع الذي أشرت إليه . فقد كانت الثوابت الملكية والدينية السابقة قد تركت فراغاً يجب ملؤه بميثولوجيا جديدة : عبادة العقل ، أو الفرد الأعلى ، أو الوطن . تجريدات كلها ، ولكنها منعشة للدم .

محتمل جداً أن يكون منبع السياسة الديماجوجية هو فكر روسو . فأولاً فكرته عن « الإرادة العامة » - وهي ليست الأغلبية المجردة ومجموع الإرادات والمصالح الخاصة وإنما التعبير عن المصالح العامة للمجتمع - هي تصور مبهم ، ربما

العالمية الثانية الولوج في المجتمعات الديمقراطية الأوروبية ، ونحن ندين لنشاطه بجانب كبير من المكاسب العمالية . ولكنه بتخليه عن الأسطورة الثورية فقد القدرة على الإغراء وبخاصة بين المفكرين . وقد التقط فرع من الحزب الديمقراطي الاجتماعي الروسي ، هو البولشفيكي ، النصف الثاني من التركية . وبإسقاطه للقيصرية الروسية استولى على السلطة ، وقضى على الأحزاب الأخرى ورسخ هيمنته على الامبراطورية الروسية ، ومدها إلى دول أخرى ، متحولاً إلى نموذج ثوري عالمي .

وعادت في روسيا نظرية الإرادة العامة ، لتكون أساس ديكتاتورية القادة ، ولو بشكل أقل إبهاماً ، ومتحولة إلى قاعدة إجرائية هي « مركزية الديمقراطية » اللينينية . ولقد كان ذلك انحداراً لفكرة فلسفية قابلة للمناقشة استخدمت من أجل إسقاط المنشقين . لم يكن الشعب ، ولا الطبقة العمالية ، ولا الحزب ، يمسكون الإرادة العامة وإنما اللجنة المركزية . وفضلاً عن ذلك يظهر في التفسير الماركسي اللينيني للثورة عنصر لم يتوقعه روسو ، كان الإضافة الكبرى لهيجل وقام ماركس بتفسيره . هذا العنصر هو : أن للتاريخ انجهاً محدداً بشكل مسبق . هكذا أضيف إلى البشيفية بُعدان من الأبعاد الخاصة بالمطلقات الدينية السابقة : خلق إنسان جديد ، وتحديد مسار التاريخ ؛ أي الخلاص والعناية الآلية ، ولقد عاصر قرننا ، بمزيج من الإعجاب والعجز ، الميلاد المندفع للأسطورة الثورية ، ثم تيسر المذهب بعد تحوله إلى كتاب عقائدي ، وهيمنة الإرهاب الذي تحول إلى روتين بيروقراطي للموت ، وأخيراً جود النظام حتى اضمحلاله أخيراً . لقد استمرت الديكتاتورية الديماغوجية عامين فحسب ، فيما عمرت الديكتاتورية الشيوعية أكثر من سبعين عاماً . وأدت - لا إلى موت الآلاف وإنما إلى موت الملايين من البشر . نعم ، إن التاريخ يتكرر ، ولكنه في المرة الثانية لم يأخذ شكل المهزلة وإنما كان كابوساً هائلاً وحقيقياً بشكل مخزن .

لا أستطيع وضع يدي على أسباب انهيار الشيوعية . ولكنني سوف أكتفي بملاحظة أن السبب القاطع لم يكن الضغط الخارجي ، وإنما التناقضات الداخلية ؛ لم تكن هناك هزيمة

ولقد ألغى كل من روسيرون وجوست مراراً ، وبإصرار قاطع ، إلى الفضيلة بوصفها القوة التي توحد الضمائر المشتتة . فقد كانت الفضيلة من منظورهم متمثلة في إنكار الذات وعطاء كل فرد لقضية مشتركة . وأكد هنا على أهمية أن القضية لكي تكون قضية بالفعل ، يجب أن تكون مشتركة . إن القضية هي انبثاق للإرادة العامة ، إنها السيادة الشعبية مجمدة في ميليشيا . إن الرؤساء الثوريين هم حراس الإرادة العامة ، ومفسروها ، ومنفذوها . وكما أن الفضيلة تتعرض لخطر الانحراف ، أي الانفصال عن الجسد العام ، فإن المكمل الطبيعي والضروري للدين الثوري هو حكم الإرهاب . إن عيد الفرد الأعظم والإعدام بالمقصلة هما وجهتا الثورة ، ولهما وظائف أيديولوجية متشابهة . وقد أظهر فرنسوا فورييه أن تأسيس الحكم الإرهابي لم يكن يخضع بشكل مهيمن لأسباب ذات طابع استراتيجي ؛ فقد حلت الجهود الأكثر قمعاً مباشرة بعد انتصارات الجمهورية الديماغوجية على أعدائها في الخارج والداخل . لم يكن الإرهاب إجراءً سياسياً للمقمع بل كان طقساً دينياً للتطهير . كان ، حسب قول المؤرخ نفسه ، جزءاً من مشروع التجديد : « عبر الإرهاب تخلف الثورة إنساناً جديداً » . لقد عاد صاحب السيادة وهو الشعب الملك ، عبر رؤسائه والمعبزين عنه ، إلى ممارسة سلطاته الخاصة بالحياة والموت .

لقد ورثت الحركات الثورية في القرنين التاسع عشر والعشرين الصبغة والتطلعات الدينية للثورة الكبرى . وبين كل هذه الحركات الثورية حققت الماركسية بُعداً دولياً ، ونجحت في تأسيس دول قوية في بلدين كبيرين ، هما : روسيا والصين . وكان التناقض الكبير الجلي هو أن مشاركة الطبقة العمالية في الثورتين كانت هامشية فعلاً . لقد انتهك الواقع الشاذ جهازاً هندسة النظام : فقد كان العاملُ الفَعَالُ للتاريخ ، في هذا العهد بالنسبة للماركسية ، هو الطبقة العمالية . وكما كانت في الماضي كلمة « الشعب » تحدد عام ١٧٩٣ ، فإن كلمة « بروتيتاريا » قد حددت في عصرنا ، لافئة اجتماعية ما بقدر ما صنعت أسطورة : المسيح وبروميشيوس ، الشهيد والبطل الخبير منصهران في شخصية واحدة مغلصة . ومع ذلك ، يظهر في كل التيارات وليدة الماركسية التطلع لما يجاوز التاريخي . فقد استطاع أحد هذه التيارات خلال الحرب

المستوى المادى للحياة هبط المستوى الحقيقى لها . فالناس يعيشون أعواماً أكثر ، ولكن حياتهم أكثر خواء . وعواطفهم أكثر ضعفاً ، ودرئالهم أكثر شدة . إن علامة الترحيب هى الابتسامة غير الشخصية ، التى تطيع الوجوه كلها . إن ما تقوم به الدعاية ووسائل الإعلام ، على فترات من خلق إجماع على فكرة أو شخصية أو سلعة ، لا يعنى أنها تلتمس قيمة كامنة فيما تروج له ، بل يعنى أنها تشارك فى عمل تجارى ؛ أى تقوم بتحويل القيم ، جيماً ، إلى عرض أرقام ومنافع . فإمام كل شيء أو فكرة أو شخص ، يُطرح السؤال : هل ينفع ؟ كم سعره ؟ لقد كانت اللذة فى الماضى فلسفة ؛ أما اليوم فهى تكتيك تجارى . لم تقم أى حضارة - من قبل - باستغلال جمال نهدي امرأة ، أو مرونة عضلات رياضى ما ، من أجل الدعاية لمشروب أو ملابس . إن الجنس المحوّل إلى وسيط للبيع هو : فساد مزدوج للجسد وللروح .

إن للسوق الحرة عدوين : احتكار الدولة والاحتكار الخاص . وهذا الأخير يميل نحو النمو والتكاثر فى مجتمعاتنا . وبالرغم من أن تأثيره يمتد ليشمل ميادين الحياة الحديثة كلها ، من الاقتصاد إلى السياسة ، إلا أن آثاره ضالة بشكل خاص فى الضمائر . إن الديمقراطية مؤسسة على تعددية الآراء ؛ وهذه التعددية تخضع بدورها لتعددية القيم . تحطم الدعاية التعددية ليس فقط لأنها تجعل القيم قابلة للتبادل ، وإنما لأنها تطبق عليها جميعاً المسمى المشترك للسعر . وفى هذا النقصان العالمى للقيمة تكمن بشكل أساسى العدمية الماسرة للمجتمعات الحديثة . عدمية الدعاية المبذولة . على العكس تماماً مما كان يخشاه ديترويتسكى . إن القول بأن كل شيء ممكن لأن الله غير موجود ، تأكيد مأساوى ويائس ؛ فإن إحالة كل القيم إلى علامة للبيع والشراء ، يعنى انحطاطاً . إن وسائل الإعلان تتعامل مع الأفكار ، والآراء والأفراد ، بوصفهم أبناء وتتعامل مع الأبناء بوصفهم سلعا تجارية . وليس هناك ما هو أقل ديمقراطية وعدم إخلاص للمشروع الأصلى للبرالية من هذه المساواة الحيوانية فى الأذواق ، والهويات ، والنفوس ، والأفكار والأضراس بين الجماهير المعاصرة . كانت جداتنا يرددن بلا توقف بسملة مريم ؛ أما بناتنا فيرددن الإعلانات التجارية . لقد بدأ العالم الحديث عندما انفصل الفرد عن بيته ، وعن أسرته ، وعن

دبلوماسية كبرى ، ولا أى « ووترلو » قد أدت إلى سقوط النظام . لقد اختارت الديمقراطية الليبرالية الرأسمالية دائماً ، خلال صراعها الطويل المكلف مع الاتحاد السوفيتى ، السياسة المسماة بالمنازعة بدلاً من المواجهة الصريحة . هل هى حكمة سياسية أم استحالة تحريك رأى عام شبه مخدر من الوفرة والرخاء ؟ ربما كان الأمر الشئيين معاً . حس مشترك وواقعية قصيرة المدى . إن الذى حدث لم يكن بسبب التحرك الخارجى وإنما كان الوضع الداخلى هو الذى عجل بالسقوط .

وإذا كان السقوط قد جاء مفاجئاً ، فإن الآثار لم تكن كذلك . فكان طبيعياً السير نحو الديمقراطية والسوق الحرة ؛ وكان طبيعياً أيضاً اتباع الحركات القومية وسورة الحمية الدينية . إن اختفاء الشيوعية يؤدى إلى أن تواجه أوروبا - لا أشباحها - هذه الحقائق التى استيقظت من نومها ، ولكن هناك عمليات استيقاظ مرعبة . إن تفاقم النزاعات القومية ، كما هو الحال فى يوغسلافيا ، سيكون مقدمة للحرب الأهلية ، والفوضى ، وربما الفتنة ، وقد تحطم تلك الاضطرابات التوازن الدولى المزروع . وهى اضطرابات لا تقل خطورة عن التعارض ، الذى لا يمكن التغلب عليه ، بين النظام الديمقراطى واقتصاد السوق وبين الأشكال القديمة للقومية وللتعصب الدينى . إن الديمقراطية الحديثة مؤسسة على التعددية والنسبية ، بينما القومية والتعصب الدينى أخوان منفلقان ، يجمعهما بغض كل ما هو أجنبى ، وعبادة المطلق القبل . إن الحداثة متساعحة وصارمة فى الوقت نفسه ، إنها تتسامح مع أى نوع من الأفكار ، والأمزجة وحتى الرذائل ، ولكنها تطالب بالتسامح . وذلك عكس الإخاء . وفى هذا تكمن عظمة تجديدها التاريخى وخطتها الهائلة ، بالمعنى المزدوج لعدم الكمال والنقص .

يعزز الديمقراطيات الحديثة الآخر والآخرين . وليس من الضرورى إعادة وصف تقسيم المجتمعات الحديثة . بعضها غنى ، والآخر فقير بل معدم . ففى داخل كل مجتمع يتكرر عدم المساواة وفى كل فرد يظهر الانشقاق النفسى . إننا منفصلون عن الآخرين ، وعن أنفسنا ذاتها ، عبر أسوار غير مرئية من الأنانية ، والخوف ، واللامبالاة . لقد أشرت قبل ذلك إلى التماثل ، والتبعية الجماعية لمجتمعاتنا . فكلما ارتفع

إيمانه ، لكى يلقى بنفسه فى المغامرة بحثاً عن أراضٍ جديدة ،
أو عن ذاته ؛ وهو اليوم يقضى نحبه فى امتثال عام لقيم
الاتباع .

إن الديمقراطية الحديثة ليست مهددة من أى عدو
خارجى ، وإنما تهددها مساوئها الداخلية . لقد انتصرت على
الشيوعية ، ولكنها لم تستطع الانتصار على نفسها . إن أخطاءها
نتاج التناقض الذى يسكنها منذ مولدها ، وهو : التناقض بين
الحرية والإخاء . ويعود إلى هذه الازدواجية فى المجال
الاجتماعى ، على صعيد الأفكار والمعتقدات ، التناقض بين
ما هو نسى وبين وما هو مطلق . لقد أصابت هذه المسألة
فلاسفتنا ومفكرينا بالقلق منذ بداية العصر الحديث وكذلك

شعراءنا وقصاصينا . إن الأدب الحديث ليس إلا تأريخاً هائلاً
لا نشفاق الإنسان : سقوطه فى مرآة الهوية أو فى هاوية
التعددية . فماذا يمكن أن يقدم لنا الفن والأدب اليوم ؟
لا علاج ولا وصفة علاج ، وإنما ميراث لاسترجاعه، وطريق
مهجور علينا أن نرجع إلى السير فيه ثانية . لقد كان الفن
والأدب فى الماضى القريب متمردَيْن ؛ وعلينا أن نستعيد القدرة
على أن نقول لا ، وعلينا استئناف النقد لمجتمعنا القانعة
والغافية وإيقاظ الضمائر المخدرة بالدعاية . إن الشعراء
والروائيين والمفكرين ليسوا أنبياء ولا يعرفون صورة المستقبل ،
ولكن الكثيرين منهم قد غاصوا إلى أعماق الإنسان . وهناك ،
فى تلك الأعماق ، يكمن سرُّ البعث ، الذى يجب التنقيب
عنه .

الهوامش :

- (١) فلورنذا لاكابا هى المقابل الإسبانى لدونيا مارينا أو المالبثية ، وهى امرأة هندية أمريكية مكسيكية كانت مترجمة كورنيس الفاتح الإسبان للمكسيك ،
ونحلت إلى عشيقته ، وقد اتهمها الهنود بالخيانة وأصبح اسمها يمثل سبباً لأى امرأة سيئة .
- (٢) لاس كاساس (بارتولومى) ١٤٧٤ - ١٥٦٦ راهب دومينيكان إسبانى تصدى للمعاملة الوحشية للهنود من جانب الفاتحين الإسبان لأمريكا . له مؤلفات
عدة حول الفتح الأمريكى من أهمها : التاريخ العام لبلاد الهند الأمريكية .
- (٣) سيبوليدا (خوان خينيس ديه) ١٤٩٠ - ١٥٧٣ - عالم آداب وعلوم إنسانية إسبانى مؤرخ لأخبار كارلوس الخامس وفيليبى الثانى . كان مناهضاً لمذهب
إيرسموس الفيلسوفى كما هاجم الراهب لاس كاساس .

الإبداع مقاومة

قراءة في رواية مصرية و رواية صومالية

مارى تريز عبد المسيح

ولقد أبقت أن الافتتان بالشعر هو أحد (أشكال الافتتان) بالقوة . . أو القدرة على الاغتصاب . كلنا في حاجة إلى أن نفتنص ، مثلما يكتب الشاعر كي نفتنص ولكن ما هذا الذى نتوق إليه ؟
إننا نتطلع إلى تحقيق مكانة ، أو إيجاد موقع ، أو الشعور بالاكتماء ، ربما كمجرد وهم بوجود هوية ، أو بالاستحواذ على شىء ما يمكننا أن ندعى ملكيته أو تتمثل به

مارولد بلوم (١٩٨٢ ص ١٧)

المقدمة :

(١٩٨٧)^(٣) للكاتب المصرى علاء الديب (١٩٣٩)

وتدور الأحداث في كلا العملين بعد الاستقلال بحقبة أو حقتين ، وهما يبحثان عن كيفية تحقيق الهوية القومية^(٤) ولا يتأتى ذلك سوى بالمقاومة على المستوى الوجودى والسياسى ضد قهر السلطات . فالنصان ينطويان على حوار جدلى يدور في ذهني البطلين اللذين يسعيان للوصول إلى تعرف ملامح هويتها . ويمتد هذا الحوار الجدلى إلى القارئ الذى يجد نفسه مشاركاً في محاولة التوصل إلى مفهوم حضارى

بينما انجبه معظم الكتاب الغربيون ، فيما بعد الحداثة ، إلى كتابة أعمالهم الأدبية خارج إطار الزمن التاريخى ، لجأ الكاتب العربى الأفريقى إلى جماليات المقاومة . وسوف نتناول في هذا البحث عملين قد استخدمنا هذا التكنيك الأدبى ، فهناك (اللبن الحلوى والمر Sweet and Sour Milk) (١٩٨٠)^(١) للكاتب الصومالى نور الدين فرح (١٩٤٥-)^(٢) و (زهرة الليمون)

جديد للقومية ، هدفه مقاومة المعتقدات التقليدية السائدة واستبدالها بقيم جديدة .

فالحلظة التاريخية التى يعيشها البطلان تفرض عليها إحياء إطار ثقافى قومى أصيل ، أو ذات حقيقية ، تتناق مع الثقافة التى أقامت المؤسسات السائدة التى تؤمن سيادتها بالتزلف إلى التعاليم الدينية لتكسب إلى صفها الأغلبية السائدة، فى الوقت الذى تدعى فيه الحداثة والتقدمية، باتباع قشور النموذج الاشتراكى الذى لم تتل منه سوى أساليب البطش المتطورة لتدعم بها سلطتها . ونحن نرى نموذجاً لذلك فيما يدعى بالدولة الماركسية اللينينية - الإسلامية فى الصومال . وتتضح المفارقة فى هذه الثنائية أيضاً فى المجتمع المصرى . ففى زهر الليمون يتجسد التناقض بين الإسلام والشيعية فى الأخوين سعيد وعبد الحالى . فسميد كان عضواً سابقاً فى جماعة الإخوان المسلمين ، ولكن النظام الناصرى اضطره للفرار إلى دولة نفطية . أما عبد الحالى فهو شيوعى سابق كانت قد اعتقلته حكومة ناصر الاشتراكية أيضاً . فالنظام الناصرى الاشتراكى قد أوجد التقيضين وحاربهما فى الوقت نفسه .

ويظل بطلا العاملين - الصومالى والمصرى - واقعين فى مآزق سياسى ووجودى لايتهى بنهاية الحدث الروائى . فالقارئ يتابع عبد الحالى فى المشهد الأخير وهو يستلقى على السرير بلا حراك (ص ١٥٦) أما لويان فيعجز عن اتخاذ أى قرار بشأن سفره حتى يحدد هذا القرول له زوار الفجر عندما يجبرونه على الرحيل إلى خارج الوطن . لذلك لم يتحدد للبطلين أى وجود عند نهاية الحدث الروائى لأنها فشلا فى تجميع شظايا تجربتهما المتناثرة بين الماضى والحاضر لاستقراء مدلول واضح لها . ومن هنا يبدأ دور القارئ فى السعى لتحقيق تلك الماهية أو ذلك الوجود .

وهدفنا فى هذا البحث التوصل إلى المنهج الأدبى الذى اتبعه الكاتبان لإدماج القارئ فى العملية الإبداعية وجعله مشاركاً فيها ، فبمزج أحداث الماضى والحاضر فى السياق السردى يضطر القارئ إلى إعادة ترتيبها لإيجاد نسق ذى دلالة فى تعرف المآزق الوجودى - السياسى الذى أخفق البطلان فى

اجتيازه . ويترتب على تعريف المآزق ضرورة إعادة تقييم المفاهيم التى نشأ عليها القارئ . وبالتالي يشارك القارئ الراى فى عملية الإبداع بسعيها لإيجاد بديل ثقافى متكامل يغيّر التسخن الحضارى السائد . بهذا يكون اشتراك القارئ فى توجيه النقد وإيجاد البدائل هو بمثابة فعل مقاومة . وربما ما قاله إدوارد سعيد - فى سياق آخر - يوضح لنا هذه الفكرة :

«لو أتيت لي أن استعمل مرادفاً للنقد ، سوف أختار لفظ المعارضة / المقاومة . فلا يوجد نقد لا ينهض على التشكك فى المفاهيم الشمولية ، وبدون الاستياء من المسلمات المطلقة ، فالتنقد الحقيقى لا يتحقق سوى برفض مهادنة الطائفية ، والمصالح الخاصة ، والإقطاعيات الاستعمارية ، والعادات الفكرية التقليدية ، بل إننا لانبالغ إذا قلنا إن النقد يفقد فاعليته فى اللحظة التى يتجه فيها لتأسيس منهج عقائلى» (ص ١٢٩) .

ومقاومة المفاهيم القطعية العقائدية ، يتأسس لدى القارئ الوعى التاريخى الذى يجعل منه مشاركاً فعلاً فى عملية القراءة ومشاركاً أيضاً فى إيجاد بعد حضارى جديد . وهو بذلك يصيغ لغة القوة التى تمنحه موقعاً أو توطد له مكانته فى الوجود .

اللغة بوصفها مصدراً للقوة

اتفق معظم النقاد على أن أعمال نور الدين فرح تحمل دلالات سياسية وتهدف إلى تغيير اجتماعى^(٥) . وهذا أيضاً واضح فى أعمال علاء الديب . فلا يستهوى الكاتب العربى الأفريقى التأليف لتلبية قيم جمالية محض ، فى محاولة منه لتقليد أنماط مابعد الحداثة فى الغرب ، فالحادثة ليست مجرد تمثّل الأساليب الجديدة فى التأليف . وفى الوقت نفسه لا يتطلع الأديب العربى الأفريقى اليوم إلى المحافظة على الصورة التقليدية للأديب الذى يقوم بدور البدع / المقوم للسلوك فى المجتمعات التقليدية ، مثلاً يفترض بعض النقاد^(٦) إن الاهتمام بالقضايا السياسية والاجتماعية - فيما أنصوّر - بشكل جانبا من السعى إلى إعادة تقييم الرؤى الحضارية ، وهذا يختلف

استطاع القارىء وضع أسس استراتيجية أكثر فاعلية تمكنه من الوصول إلى القوة .

أما عبد الخالق المسيرى فلا تتلاشى رغبته في المقاومة حتى وهو في المعتقل . ففى أحد أحاديثه مع أحد الرفاق يقول :

«كل ما أعرفه هو أننا نعيش كابوساً في منتصف النهار ، هم يريدون أن يكسروا شيئاً في داخلنا ، يريدون أن يحولونا إلى بشر من نوع آخر ، ونحن نتمسك بما في داخلنا كأنه الحياة ، المهم ألا نخرج من هنا على ظهورنا» (ص ٥٣) .

ولكن حتى بعد خروجه من المعتقل يظل ماضيه السياسى يطارد . فالسلطات تعوقه عن القيام بأى دور فعال بينما يتجنبه الرفاق ولا يستطيع التواصل مع أصدقائه . ففى العاملين يظل البطلان مشرفين على ذواتها ، مسلوى القوة ومعزولين عن المجتمع . ولكن تظل النهاية مفتوحة في العاملين ، لتتيح الفرصة للقارىء كى يصفى دلالة على مابدا مستغلقة على الفهم . وبالتالي سوف يكتسب وعياً يزوده بمفردات اللغة القديمة : لغة القوة .

القارىء والنص :

لا يهدف الكاتب العربى الأفريقى إلى صفى الثقافة القومية مثلاً يهدف معظم الكتاب فى البلاد الغربية التى توفرت لها مقومات الحضارة بل يسعى إلى بعثها من جديد ، حيث يعانى مجتمعه من أزمة ثقافية . لذلك لا يستعير هذا الكاتب مضموناً من أنظمة أيديولوجية بالية مثلاً فعلت المدارس الكلاسيكية الجديدة . بل إن الكاتب العربى الأفريقى يعكس فى كتاباته كيفية توالد الأخلاقيات وشئى الأيديولوجيات . وشرح لنا ميخائيل باختين (١٩٧٨) كيفية انعكاس الإطار الأيديولوجى على مضمون العمل الأدبى فيقول :

« فى معظم الأحيان يتنبأ الأدب بالتطور الفلسفى والأخلاقي (المذاهب) وذلك فى شكل حدسى يفسر على أنه غير مكتمل ولا أساس له ولكن الأدب قادر على اختراق ورشة المجتمع حيث تتكون هذه المذاهب

عن مفهوم القلماء الذى كان يرى القارىء مجرد فرد فى جماعة يجب الانصياع لها ، وما على المؤلف سوى إعادة صياغة ماتم الاتفاق عليه من أخلاقيات عامة . فالعكس هو الصحيح هنا . فلا يتوقع القارىء من الأديب أن يقدم له حلولاً ، ولكن على الأديب أن يحرك فى القارىء الاستجابة الكافية لكى يقبل على إعادة تشييد البناء اللغوى المقوم للحقيقة .

بذلك ، تصبح لغة الإبداع ذات طابع فعال ، بل تصبح بمثابة هجوم شفاهى موجه ضد تزييف الحقائق التاريخية . والإبداع - بهذا المفهوم - يحى النظرية الكلاسيكية التى تماثل بين التمكن من اللغة والسيطرة على السلطة السياسية^(١) . فالذى يجيد الصياغة هو الذى تحول له السيطرة على الجموع . فالكاتبان - هنا - يكشفان التاريخ لإعادة صياغته . وعلى عكس معظم أدب مابعد الحداثة الغربى الذى يشكك فى كل ما هو قائم ، فالكاتب العربى الأفريقى يحث القارىء على التفكير فى إمكانيات التغيير . فالبطلان يسميان لإيجاد وسيلة للتغلب على القوى الاجتماعية والسياسية السائدة . ففى أحد مونولوجاته الداخلية يقول لويان بطل (اللبن الحلو والمر) :

«غدا فى الصباح سوف أبدأ حوارى مع القوى العارية ، سوف أبدأ الصباح بمقابلة وزير الرياضة . سوف نلتقى وجهاً لوجه . سوف يلجأ هو إلى قوته التى يستمدّها من النجوم التى تزين كتفه والكتب الذى يشغله ، والحارس الذى يقف على بابيه ، وإمضاءه الذى يعطى ويضفى أهمية خاصة على أى قصاصة من الورق يوقعها . أما أنا فسوف اظل مفتقداً للقوة ، أعزل ، فليس لدى شعر شمشون ولم أتوصل إلى صيغة «افتح يا سمسم» السحرية التى تفتح لى الطريق هنا وهناك . لا أملك أى ثروات ، بل ليس لى مستقبل مثل ابن بيدان الذى لم تلده أمه بعد . ولكن كيدى الساحر سوف تنسج أصابعى بساطاً سحرياً كى أقطع الدرب بأكمله على بساط أحر من القوة - سوف يواجه كل منا الآخر على قدم المساواة (ص ١٦١) .

ويعجز لويان فى النهاية عن اجتياز اللأزق والتسلح بالقوة . ولكن مازال هناك أمل لابن بيدان الذى لم يولد ، أو ربما

الجديدة وتأخذ شكلها النهائي . فالثقافتان له حسن عالٍ بالإشكاليات الأيديولوجية التي ما تزال في طور التكوين والتوالد ، (ص ١٧)

فبالنسبة للكاتب العرب - الأفريقي ، تشكل المعالجة الإبداعية جزءاً من المعالجة التاريخية . فوظيفة الكاتب هي إشراك القارئ في عملية الإبداع لشحذ بصيرته التاريخية حتى يشارك في تحديث الثقافة القومية . وهذا المفهوم الذي يسعى إلى دمج الحدود بين السياسة والثقافة والهوية الشخصية (ص ٢٦٥) على حد قول إمانويل أويشينا (١٩٧٥) ، يعد مفهوماً هيجلياً يشير إليه جيمز سيدن بقوله (١٩٨٩) :

«لاكتسب الثقافة وضعاً تاريخياً إلا عندما تتوصل الجماعة إلى درجة من الوعي كافية لدفعها نحو تكوين أمة .. «الأمة» ... لا يجب أن تعرف على أنها مجرد كيان سياسي ، بل هي جماعة مترابطة اجتازت ثقافتها (....) مرحلة الارتجال لتصل إلى مرحلة الوعي بالذات» (ص ٦٥) .

فالخطوة الأولى في التفكير السياسي المترن تشكّل بإعادة تقييم الذات بالقياس إلى الآخر . وهذا بالفعل مايقوم به القارئ في أثناء تتبعه للمقتطفات النصية في محاولة لإعادة ترتيبها وتقييمها بصفة مستمرة . وما يساعد القارئ على ذلك ، استخدام المؤلف استراتيجيات فنية تعينه على التوصل إلى استنتاجاته المستقلة . ومن ضمن هذه الاستراتيجيات هناك التداخل بين الماضي والحاضر ، واللجوء إلى السرد الشخصي والتقرير الموضوعي ، واستخدام الحوار إلى جانب المونولوج الداخلي - وكلها أساليب تُمكّن القارئ بواقع متعدد الأوجه والمستويات . ويؤدي الضحك في المقتطفات النصية إلى تعذر تأكيد أي حقيقة مطلقة indeterminality^(٨) وتتراكم سلبيات المجتمع يجد القارئ نفسه مضطراً إلى القوة المجابهة لهذه السلبيات . فالأعمال التي نحن بصدددها لا تهدف إلى مجرد هجاء هذه السلبيات ، بل تهدف إلى تعريضها . فلا تعتبر هذه الأعمال مجرد نماذج من الهجاء الاجتماعي ولكنها تعتبر apologies أي تعتبر بمثابة تحيلة دالة على قضية .

ويعرف شلدون ساكس (١٩٦٤) هذا النوع الأدبي على أنه أداة للتعريض ، أو عمل «أعد كنموذج ورائي يعبر عن الوجه الحقيقي لقضية يمكن صياغتها على نحو جدي ، أو كمجموعة من القضايا المترابطة» (ص ٦٠) ؛ فهي تختلف عن الرواية التقليدية التي تشد انتباه القارئ إلى تطور الشخصيات وتفاعلها . ويضيف م . قلنشر (١٩٨٩) أن الأبطال في هذا النوع من القص لا يتوقع منهم التفاعل مع الأحداث حيث ينحصر دورهم في إظهار القضية أو مدلولها السياسي (ص XIII) . ونحن بصدد عملين يجسدان رغبة الإنسان الملحة في التوصل إلى دلالات للواقع لصياغة مفردات التواصل مع المجتمع . ولما كان بطلا العملين أسيرين لعالم ملء بالمتناقضات ، فعند اقترابها من الوصول إلى مفتاح أية قضية سرعان ما يتبدد ملاحظتها . وبالتالي يصعب عليها التوصل إلى دلالة محددة . ويعاني البطلان من صراع لايتسنى . ويمكننا تفسير هذا الصراع على أنه نتيجة معاناة البطلين من البارانونيا أو عقدة الارتباب التي تؤدي إلى الذاتية ، أو يكون سبب المعاناة هو مؤامرة من السلطات على تفكيك العلاقات الاجتماعية .

وهنا يأتي دور القارئ ، فعليه أن يستكشف الحقيقة بنفسه . فتعدد المواقف التي يتعرض لها البطل ، وتنوع الأساليب السردية التي يلجأ إليها الراوي ، تتيح له تشكيل السياق الذي يحققه له النص . فتحقيق النص يعني توصل القارئ إلى الوعي التاريخي الذي يجعله يدرك موقعه ، وبالتالي يتسنى له المشاركة في ترسيخ اتجاه نقابي حديث للوقائع التاريخية ، مما يتيح له ترسيخ وجوده الحقيقي .

اللبن الخلو والمر :

الإطار الروائي لـ (اللبن الخلو والمر) يشبه إطار الرواية البوليسية ، حيث يقوم لويان بنقصي الحقائق التي أدت إلى وفاة أخيه التوأم سويان ، السياسي الذي ناضل ضد سلطات الحكم . فهناك «شبهة» جنائية تحوم حول ملابسات وفاته . ولكن السلطات تسترت على ذلك بتحويله إلى بطل قومي تختفي به الصحف . ولكن عنصر الإثارة هنا لا يقتصر على

الحنى وعلاقته العاطفية الصادقة وتعريف القوى السياسية والاجتماعية لها . فتعريف السلطة لحرية الرأى فى أحد المنشورات الحكومية كالآتى :

«فى حالة قيام أحد ما بترويج أو إرسال أى مادة منشورة أو مقروءة أو منطوقة أو مذاعة خارج جمهورية الصومال الديمقراطية ، أو محاولته عرض أو توزيع أو نشر معلومات تهدف إلى تهديد سلامة الثورة الصومالية ، فى هذه الحالة سوف يتعرض للموت» (ص . ٥٢) .

وقد اضطر سويان أن يحيط علاقته العاطفية بالسرية بسبب فخر التقاليد الاجتماعية . فهو مسلم أحب مسيحية تدعى مارجيتا ، ولم يكن الدين هو العقبة الوحيدة التى تعوق علاقتهما ، بل كانت هناك عقبات أخرى فمارجيتا كان لها علاقة سابقة مع وزير الرياسة مما وضع سويان موضع المنافس له . وعندما كان يهذى سويان بعلاقة جبه أثناء مرضه ، كانت والدته توصف الكلام فى الحب على أنه «وقاحات» ، وهو التعريف السائد فى المجتمع التقليدى .

فاستحالة التمييز بين الوهم والحقيقة ، فى المجتمع ، هو نتاج لتجاوز هذه التعريفات المتناقضة التى إن دلت على شيء فإنما تدل على الانشقاق بين الأنا والآخر ، الأنا والمجتمع ، مما يجبر سويان على الانفلاق على الذات حيث ينعدم وجود أى قواعد منطقية تؤدى لخلق استمرارية بين الأنا والجماعة . ويتج عن ذلك تعدد التعريفات واختلافها وتفاوتها ، مما يثير البلبلة ويحرف النوقائع ، حتى يستحيل الوصول إلى الحقيقة وراء وفاة سويان . فمحاولة لويان لاجتلاء الحقيقة على أساس علمى بشرىح جثة أخيه توقعها معتقدات والدته الخرافية التى تعتبر ذلك خدشا لحرمة الأموات . وتبوء محاولاته الأخرى لتسيع خيط الحقيقة باستجواب أصدقاءه وزملاءه بالفشل ؛ فالطبيب أحمد والى - مثلا - وهو أحد أصدقاء سويان ، لايفيده بأى شيء بل يزيد الأمر غموضا عندما يقص عليه وقائع مثيرة عن تأمر السلطات وتعذيب المعارضين السياسيين . أما وزير الرياسة ، الذى كان يرأس سويان ؛ فهو يضلله بشأن التقرير

التساؤل عن «من ارتكب هذه الجريمة ؟» ، ولكن أصبح السؤال : «هل يمكن مقاومة مثل هذا الجرم ؟» . وفى أثناء تقصى لويان عن الحقائق ، يكشف لنا عن حقيقة الأوضاع المزرية فى الصومال ، حيث تقوم الدولة بانتهاك الحريات الشخصية ، وتضييق الحصار على المثقفين ، بينما يلاحق جهاز الأمن والمخبرون الجماعات السياسية السرية . وإلى جانب ذلك قامت حكومة الثورة بقطع الصلة ما بين الشعب ومعتقداته القديمة ، ولم توفر له سوى بديل ماركسى مزيف .

ويطرح لويان سؤالين . أولا : كيفية التوصل إلى حل لغز وفاة سويان . ثانيا : كيفية التحرر من الصراع الجدلى الناتج عن المعاناة السياسية . ويدور الصراع هنا داخل النفس وخارجها ؛ فالقارئ بصدد إشكالية ذات طابع وجودى وسياسى معا ، تراءى له على ثلاث مراحل : ففى المرحلة الأولى يكشف لويان أنه بالرغم من استحالة التوصل للحقيقة فلا مفر من حتمية البحث عنها . أما فى المرحلة الثانية ، ففى أثناء بحثه عن الحقيقة يحاول لويان فهم لغة الواقع الاجتماعى والسياسى ، ولكنه يواجه شتى الصعوبات ، حتى إذا ما وصل إلى المرحلة الثالثة تكون مقاومته قد تراخت ووهنت . ولكن فى هذه الأثناء يكون القارئ قد شارك بالفعل فى هذه الإشكالية الوجودية / السياسية ، وقام بالفعل بمتابعة معاناة لويان من منظور أشمل ، مما يحث قدراته الإبداعية على محاولة الوصول إلى الحقيقة ومقاومة التزييف .

١ - استحالة التوصل للحقيقة وحتمية البحث عنها :

يظل - للقارئ - حادث وفاة سويان لغزا يستحيل حله مثلما يصعب التمييز بين الوهم والحقيقة . ويعترف القارئ على حياة سويان الشخصية والعامة من خلال بعض كتاباته السياسية واستحضاره لذكرياته الشخصية وهو على فراش المرض قبيل موته . فتشير قصاصات الورق التى تعثر عليها عائلته فى طيات ملابسه إلى أنه كان يتنى إلى جماعة سياسية سرية . وفى أثناء احتضاره ييوح بقصة حب سرية كانت مشحونة بلحظات التواصل التى تمنح الحياة معنى . ويلحظ القارئ تفاوتنا بين تعريف سويان الشخصى لعمله السياسى

٢ - البعد السياسى والاجتماعى للغة التداول :

وفى المرحلة الثانية من تطور الحدث الذى يبدأ مع الجزء الثانى من الرواية ، يجد لويان نفسه متورطاً فى المأزق السياسى والاجتماعى . فبالاحتكاك بالناس وبالأسياب البيروقراطية يتكشف له عالم حافل بالتناقضات فى مجتمع يسوده النظام الأبوى . فهناك تعاون تام بين كينان والد التوأمين والحكومة السلطوية على تزيف حقيقة وفاة سويان بسلسلة من الادعاءات ، فالوالد هنا يحسد ديكتاتورية الدولة ، ويورد فرح مقولة من ويلهيلم راينخ فى بداية هذا الجزء من الرواية ، وهى تعيد إلى ذهن القارئ هذا التماثل بين صورة الأب والدولة :

«إن الدولة السلطوية تجدد فى صورة الأب مثلاً لها فى كل أسرة ، بحيث تصح الأسرة من أهم العوامل التى تساعد الدولة على التسلط» (ص ٩٧) .

ونعرف عن كينان أنه رجل بوليس مسؤول عن تعذيب أحد المسجونين السياسيين حتى الموت . وهو يبطش بزوجاته وابنته وأولاده مثلاً يبطش الجنرال ، أب الجمهورية ، برعاياه . وللجنرال أعوان آخرون من أمثال وزير الرياسة وأجهزة الأمن البوليسية التى تؤكد ديكتاتورية النظام . ويستتج القارئ من تلك الأبعاد المتداخلة كيفية تشكيل الحقائق فى الصومال ، حيث الجميع مكبلون بنمطية محكمة فى التفكير تمتد من الأسرة إلى الدولة . فيكتشف لويان أن مركزية النظام العشائرى تمتد إلى كل أوجه الحياة فى الصومال (ص ١١٢) . ومن هنا تتعارض القيم الماركسية التى تنبأها الثورة مع الدين الإسلامى السائد ، ويعلق الراوى على هذا الوضع قائلاً :

«هؤلاء المشايخ ماهم إلا جمع من الوصوليين الذين نفخوا فى كتب الأحاديث عما يبيع البطش الذى يسود البلاد . كيف يمكن تحويل بلد يدين كل سكانه بالإسلام إلى دولة ماركسية لينينية ؟» (ص ١٣٣) .

وتتظاهر الحكومة السلطوية بأنها تعمل على تذويب الصراع الطبقي ، بينما هى تلجأ فى واقع الأمر إلى الأساليب السوفيتية

الذى كان سويان قد كتبه قبيل وفاته ، بينما تحبزه ييدان - زوجة أبيه - بأن سويان كان قد زارها قبل وفاته مع رجل آخر لاتعرف هويته . فكل هذه البيانات للتضاربة تثير قلق لويان مما يفقده أول خيوط البحث .

ولا يجد لويان إجابة لتساؤلاته سوى فى خبر كاذب نشرته الصحف حول وفاة سويان ومعه صورة لويان - بدلاً من سويان - نشرت على سبيل الخطأ . وقد خذلته أيضاً موافقة والدهما - كينان - على التعاون مع السلطات لنسج أسطورة مزيفة تجعل من سويان بطلاً قومياً حليفاً للسلطات وليس مقاوماً لها كما هو بالفعل . ويعتبر كينان وجهاً آخر للحكومة فى هذا المجتمع العشائرى السلطوى . وعندما يعترض لويان على ذلك يسكته والده قائلاً :

«الجنرال لا يخشى أى تهديد يصدر منك أو من أمثالك ، فأنتم لاتلتصقون حول مبدأ تحاربون من أجله وليس لكم تنظيم معارض ، بل مايشغلکم هو النساء ، تذاكر الطيران لأوروبا والسيارات الفارهة - ذلك هو ماانتطلعون إليه وجهاز الأمن يوفر لكم هذا كله ، وبذلك فأنتم لاتشكلون لهم أى تهديد على الإطلاق» (ص ٩٣) .

ويود لويان ترتيب الحقائق التى توصل إليها حتى يصل إلى البداية الصحيحة لمعرفة السبب وراء وفاة سويان ، ولكن يستحيل ذلك عليه . فالشخصية الجديدة التى يصطدم بها والمواقف المتعثرة التى يواجهها ، تشتت محاولاته . فكل خطوة إيجابية تتخذ تواجه بمعوق يوقفها . ومايذهل لويان لربط الأحداث تقابله قدرة السلطة على تمزيق الخيوط من جديد . وقد كانت لسويان إحدى الملاحظات التى تلقى الضوء على مايجتد بدقة :

«ازرع الشك فى كل عقل مفكر حتى تصيب تفكيره بالشلل» (ص ٣٨) .

لقد ضاع خط البداية ولكن لويان يواصل البحث .

وقد أدى تقصى لويان لأسباب وفاة أخيه إلى إرتيابه في الكل فبدأ عدا مارجاريتا . ولكنها هي الأخرى في موقف لا تحسد عليه . فهي مسيحية وكانت على علاقة سابقة مع وزير الرياسة (ص ١٦٣ - ١٦٤) . ويجد لويان أن كل شيء يشوب التنافر والتعصب مما يعوق مهمته . فهو يفضل في الحصول على التقرير الذي كان سويان قد كتبه قبل وفاته ، والذي كان يمكن أن يزيل الغموض عن كثير من الأمور الغامضة التي تشوب وفاته . فالنسخة التي لدى مارجاريتا تستولى عليها أجهزة الأمن بطرق ملتوية ، كما تقوم باعتقال إبراهيم ، صديق سويان ، لتحصل على النسخة الأخرى التي بحوزته .

فالمأزق الذي يقع فيه لويان مأزق وجودي وسياسي ، فلو نجح في حل معضلة الوفاة وكشف اللثام عن البطولة المزيفة التي ألحقت بأخيه لاستطاع أن يوازن إشكالية الهوية ، حيث تلازم المشكلتان . ولكن هذا المأزق يزيد من عزلة لويان عن المجتمع .

أما القارئ الذي يقوم بدوره في البحث عن مدلول واضح في خضم هذه الفوضى ، فهو ينحدر من الوقوع في الذاتية . ويساعده على ذلك عدة عوامل منها تدخلات الراوي بأشكالها المتعددة والإبهمات الشعرية في بداية كل فصل من فصول الرواية لتكثيف الرؤيا . فبتعدد الرؤى يضيء القارئ رؤية شاملة على الأمور ، تنقذه من الوقوع في محدودية الرؤيا السياسية والاجتماعية المضللة .

٣ - التمكن من اللغة والتفوذ السياسي :

وفي المرحلة الثالثة ، يسعى لويان لاقتحام معازل القوى السياسية بمواجهة الوزير وجها لوجه . فلو كان قد نجح في ذلك لاستطاع أن يقيم لغة قوامها المساواة بخلاف اللغة السائدة التي تنبئ قواعدها على اللامساواة بين طبقة سائدة وأخرى مسودة ، وفي بداية المواجهة التي تتم بين لويان والوزير يربك لويان كل معايير القياس ، حيث يضع الوزير في مركز حرج وقد وجه له الاتهامات ثم راقبه وهو يرجف من الانفعال لا يقوى على الرد عليه . فلقد اتهم لويان الجنرال بأنه المتسبب

الحديثة لدعم النظام العشائري . فهي حكومة مهيمنة تتكون من القلة ، وقد حولت الدين أيضا إلى جزء من «المراء السياسي» على حد قول د. ر. ايوين (١٩٨٤ ص ٢٠٤) ، وتساعدها على ذلك الثقافة الشفهية لعموم الشعب الأمي .

ويتمثل هذا التنافر بين القديم والحديث في الثنائية التي نجدها في مجتمع بيدان الأمي البدائي وفي العاصمة موجدابشيو المتحضرة التي يأتي منها لويان والذي يصعب عليه التأقلم مع كليهما :

« من أكون ؟ من أنا ؟ مع من أتعمل ؟ في أي قرن نعيش ؟ إلى أي حقبة أنتمي ؟ هل يصبر متميا إلى عصر التكنولوجيا هذا ، عصر صواريخ «السام» وطائرات «الميج» والأقمار الصناعية وشبكات الكي جي بي والسلي آي إيه للتجسس ؟ أم يعود إلى العصر الذي تنتمي إليه بيدان وقهام وميلاتها ، عصر السحر والشعوذة والطقوس ؟ » (ص ١٤٨) .

فبتقصيه الحقائق وقع لويان أيضا في إشكالية الهوية حيث فشل في أن يجد لنفسه مكانا في هذا المجتمع ، وبالتالي يلج عليه التساؤل : من أنا ؟ ويطالب الراوي القارئ بمشاركة لويان في التفكير لوضع حد لهذه الثنائية التي تجمع بين عصر التكنولوجيا وعصور السحر .

ويواجه لويان هذه الخيارات الثنائية التي أوجدتها السلطة المركزية في كافة أوجه الحياة ، فينقسم المواطنون بالتالي إما إلى أدوات للنظام أو معارضين له ، مما يخلق جوا من المؤامرات والمؤامرات المضادة ، حتى تغلق كل سبل الاتصال بين الأفراد فلا تجمعهم سوى العلاقات المتنافرة . بل إن لويان يكتشف أن سوء استخدام السلطة قد أدى إلى عدم التكافؤ في العلاقات بين الأجيال المختلفة بل بين الجنسين (ص ٨٦) فالتأثير المدمر لهذه السلطة يمتد إلى أبسط العلاقات بين الأفراد حتى في الجماعات الصغيرة . فالجماعة السرية المعارضة التي كونها سويان مع بعض المثقفين الصوماليين قد بادت بالفشل عندما ضعف البعض أمام السلطة . أما باقي الأفراد ، فقد انتابهم الخوف وكمم أفواههم (ص ١٣٨ - ١٤١) .

في تسمم سويان وموته واعتقال إبراهيم ومولكي لإيقاف تداول التقرير السري الذي كتبه سويان . ولكن الوزير يتمالك نفسه في اللحظة الأخيرة ويعاود السيطرة على الموقف بتوجيه تهديداته إلى لويان حتى يشعره بفداحة اتهاماته (ص ١٧٢ - ١٨٤) .

هذه الوقفة الصلبة التي اتخذها لويان إزاء الوزير زادت إصراراً على مواصلة الاعتراض على كل مايرفضه . ولكن هناك دائماً معوقات اجتماعية شكلتها رؤى سياسية مغلقة تحطم كل محاولاته للتغيير . فعندما تدفعه قوة عزيمته للاعتراض على سحب الحراس الذين أقلقوا راحته أثناء القبلولة بأناسيدهم الحماسية الزائفة ، يعاقب على ذلك ويضطر للانضمام لجماعة النظافة التي تشارك في الواجب الثوري لتنظيف الحى (ص ١٨٧) . وأصبح لويان في طريقه إلى أن يصبح ضحية هو الآخر . ومع سير الأحداث تتوالد أماله رموز الضحايا ؛ فهو يرى الجزائر ذا التزعة السادية الذي يعذب الماعز قبل ذبحها (حتى تتيقن من فداحة الموت) (ص ٢٠٩) على حد قوله ، مما ينبه لويان أنه ربما لايعرف على وجه التحديد «ما الذي يحدث له بالفعل ؟» (ص ٢٠٩) . ولاتتاح له الفرصة لتقدير تلك الأمور ، فيتم اعتقاله ، ويبلغ في زنزانته بقرار ترحيله إلى بلجراد . وللمرة الأخيرة يُفرض على لويان الخيار بين تقيضين : الموت أو الرحيل . وعند إطلاق سراحه لحضور مراسم اليوم السابع لموت أخيه يؤكد عليه أحمد والي (صديق أخيه ورفيقه في التنظيم السري الذي أصبح مصدراً لأجهزة الأمن) ضرورة رحيله . وبينما اضطر لويان للرحيل كان سويان قد اختار الموت فقد كتب قائلاً :

«عندما يأتي على الدور في نهاية المطاف ، وفي لحظة بزوغ الفجر ، سيجلسنى على أهة الاستعداد لهم ، فلست من قوى النفوس الذليلة .. فلسوف انتظر قلوبهم مثلما تشتاق المرأة لمعشوقها» (ص ١٤) .

وبما يؤكد اختيار سويان لموته ، مانقلته مارجاريتا عنه . قال سويان : «في مقدرة أى إنسان أن يشاء موته» (ص ٢٢٨)

لقد تغلب سويان على صراعه الداخلي بتحقيق رغبته الدفينة في الموت . أما لويان فيعاني من ضعف إرادته . فيخبرنا الراوى عنه قائلاً : «بعد العاصفة تأتى السكينة . بعد العراك تأتى المصالحة» (ص ٢٣٥) ويصبح لويان أكثر ضعفاً أمام أبيه كينان بل أكثر مودة حينما يقنعه بمغادرة البلاد . فيتوقف لويان عن الكلام . ومن يفقد القدرة على الحديث يفقد مكانته .

وإذا كان البطل قد أخفق في الاختيار وفشل في فرض خطابه اللغوى ، فمهمة القارئ هي مواصلة هذه المحاولة التاريخية لإيجاد بديل لغوى . فإن كان البطل قد عوقته محدودية الخيارات المتبينة وأودت به إلى مهاوى الانغلاق الذاق والانفصال عن الجماعة ؛ فالقارئ في مكانة أفضل إذ قد توفرت له خيارات متنوعة وعديدة . فإذا كان قد استحال على القارئ التوصل إلى لغز موت سويان ، وإذا كان قد بدا له امتزاز شخصية لويان ، فالترتيب في كل هذه الأمور يشكل دافعا قويا كى يسعى هذا القارئ لموازنة تلك الملامح السلبية التي تشغل المسرح الاجتماعى والسياسى بمنظومه اللغوية المغلقة .

وعلى عكس بطل الرواية ، لا يجد القارئ نفسه أسير صراع الخيارات المتبينة التي يفرضها البعد المحدود للغة المجتمع . فالراوى يمدّ القارئ بالأساليب السردية المتعددة والمشاهد المتعاقبة وبالتدخلات بين أحداث الماضى والحاضر حتى يشحذ خياله الإبداعى . وتصبح رؤية القارئ أكثر نضوجا حيث تتوفر لها حرية الإيغال في كافة المستويات ؛ فباستيعاب المشاهد المتفرقة والمتبينة سوف يدرك حقيقة الوضع في الصومال . فالوعى الوجودى والتاريخى وحده هو الذى يمد القارئ بالقدرة على إيجاد الصيغة اللغوية التي تتناسب مع الحقيقة وتقاوم تزيف السلطة .

زهر الليمون :

بينما يمتد الحدث في (اللبن الحلو والمر) لمدة أسبوع بادئاً بوقفة سويان ومتيحاً في اليوم السابع لوفاته ، فالحدث في (زهر الليمون) يستغرق يومين ، إذ يبدأ صباح الخميس

البيضاء الرخوة إلى داخل غطاء السلحفاة القديم .
الوحدة : وحدة عبد الخالق المسيرى الفريدة . وحدة
المنفى . والسجن . وحدة أمام حاضِر غامض وعالم
بعيد قديم كانه (ص ٥ - ٦) .

فالوحدة التي يعاني منها عبد الخالق تكنى عن مجتمع ينزع
إلى تدمير ذاته أو ما يطلق عليه فلتشر (١٩٨٩) في سياق آخر
«البارانويا أو نزعة الارتباب التي اتسعت لتتخذ بعداً كونياً»
(ص ١١٣) . وعلى القارئ أن يجد إذا كانت وحدة عبد
الخالق سببها نزعة الارتباب أو ساهم فيها تأمر السلطات ،
ويجب أن يشمل تفسير القارئ المستويين الاجتماعي والسياسي
لتحديد السبب الكامن وراء الشعور العام بالامبالاة إن كان
نتيجة مؤامرة مدبرة أم هو تراخ عام . ومرة أخرى نحن بصدد
إشكالية ذات جانب وجودي وآخر سياسي .

ويتبع القارئ الحدث على ثلاث مراحل : ففي المرحلة
الأولى تتبين لعبد الخالق حتمية إيجاد دلالة لحاضر يفقد أية
دلالة . وفي المرحلة الثانية يظهر البعد الاجتماعي والسياسي
للمدلول اللغوي الذي يتعارض مع رؤية عبد الخالق
الشخصية ، وفي المرحلة الثالثة يتبين للقارئ أن تعريف المدلول
يحدده من يملك ناصية اللغة .

١ - حتمية إيجاد مدلول لحاضر يفقد لأية دلالة :

يبدأ الحدث باستيقاظ عبد الخالق من النوم ومابتنعه من
سلسلة من الخيارات المتباعدة لأبسط تفاصيل الحياة . فهو
لا يستطيع أن يحسم هل يواصل النوم أم يستيقظ ، هل يفتح
الشباك الشرقي أم الغربي . وكل فعل يقوم به سرعان ما يندم
عليه ، بل أى مبادرة يتخذها توقظ بداخله إحساساً سلبياً أو
تؤدى إلى نتيجة سلبية . فالصراع الداخلى يتجسد في أمثله أمور
الحياة ليهز لنا الانقسام الداخلى بين ماضيه وحاضره . فأى
عمل يقوم به في الحاضر يستدعى موقفاً شبيهاً في الماضي .
فهناك توازن بين تطور الحدث في الحاضر والحركة التراجعية في
ذكريات الماضي .

ويتهى مساء الجمعة . وتبدأ الرواية بعبد الخالق المسيرى على
السريـر وننتهى به مستلقياً على السرير . فهي نخيلة دالة على
الخمول الذائق أو المعجز نتيجة تعطل القدرات الإبداعية .

ففى عطلة نهاية الأسبوع يذهب عبد الخالق المقيم في
السويس - حالياً - لزيارة أهله وأصدقائه في القاهرة ، كما
اعتاد كل شهر . وبينما تسبب زيارة لويان لأهله في دفعه
لتقصي الحقائق المتعلقة ب وفاة أخيه ، فزيارة عبد الخالق لأهله
تجعله يفتش داخل ذاته كى يجد لنفسه مكاناً بين الأحياء . فهو
يصل من السويس إلى القاهرة كشبح من الماضي ، لاشئ
يتنظره هناك سوى بضعة ذكريات وصداقات قد تبيست أو
أصابها العقم مثلاً أصاب شجرة الليمون التي كانت في يوم
ما يانعة مورقة أمام بيت العائلة . وأول ما يعرفه القارئ عن
عبد الخالق هو أنه مناضل قديم وشاعر ، يجسد بعض
المثاليات التي اندلعت في الوقت الحالى ، ولا وجود لها بين
الأحياء ، وعلى القارئ أن يجل لغز حياة عبد الخالق التي
أصبحت لا تختلف عن الموت .

ويتطور الحدث بفعل الذكريات في كل من (اللين الحلوى
والمرى) و (زهر الليمون) . وبينما يحاول لويان جاهداً أن يتنهم
ماضى أخيه ، فالماضى يشكل جزءاً من حاضِر عبد الخالق ،
فهو يعيه في كل موقف يصادفه . وإن كان البطلان - لويان
وعبد الخالق - يخفان في الربط بين الماضى والحاضر ليشكلا
استمرارية ذات دلالة بينهما ، إلا أن هناك ما يدفع القارئ
لمواصلة الجهد . فالمثاليات التي يتشبث بها عبد الخالق لا تتفق
والظروف الراهنة . فمأزق عبد الخالق يتبع عن تعارض
حلـمه الاشتراكي القديم مع المجتمع المادى الذى يحيط به في
الحاضر ، وبوسع القارئ أن يربط أجزاء الحلم المبعثرة
والمتناثرة في الرواية ليتوصل إلى معرفة كيفية تحول الحلم المثالى
إلى وهم مدمر ، أدى إلى عزل عبد الخالق عن المجتمع :

«صارت الوحدة شرنقة كاملة الغزل ، غطاء سلحفاة
عجوز ، الرأس يخرج ويدخل يرى الضوء ، يسمع
الأصوات ، يلامس الناس والأشياء ثم تعود الرقبة

لديه النزعة لتعريف الواقع . فرائحة القاهرة القديمة توظف فيه الرغبة لإعادة تقييم تجربته بدمج ماضيه بحاضره . وعندما يذهب لملاقاة أصدقائه فإنه بالفعل يحاول تحقيق هذا التواصل .

٢ - البعد الاجتماعي والسياسي للمدلول اللغوي :

ربما كانت عودة عبد الخالق إلى القاهرة محاولة لتجديد حياته بتجديد اتصاله بالأماكن التي ألفها في الماضي ، ورفقاء النضال وعائلته . فعند وصوله إلى القاهرة ترتفع روح عبد الخالق المعنوية ويبدأ في نظم أشطر من أبيات الشعر. فإزال يحمل في حناياه القاهرة القديمة ، وعند ملاقاتها يثير فيه ذلك اللقاء أملاً ضعيفاً بالانتهاء (ص ٣٧) . ولكن سرعان ما تبدد هذه النشوة القصيرة عندما يصل أحمد صالح رفيق النضال القديم، الذي أصبح الآن تاجر فضة ، فيجد الاثنان صعوبة في الخوض في مناقشات سياسية ، وغالباً ما تنتهي كل مناقشة بينهما بالصمت .

وعلق الراوي قائلاً :

«إن الضياع أو الهروب أو حتى الهزيمة ليست نوعاً من الإصرار الأحمق على معان إنسانية أصبحت قديمة ومستحيلة ولكنها كل ما يملكون . ويتفان على أن يتركوا الأمر دون اقتناع كبير» (ص ٤٤) .

وعندما ينضم إليهما باقي الأصدقاء يتخذ الموقف مساراً آخر ، فيشكل كامل رستم المحامي المزدهر وناشد مراد الصحفي نصف المشهور جبهة ضد عبد الخالق . ومع تصاعد الشراب والنقاش يحتدم الأمر بينهم ليصل إلى معركة حقيقية (ص ٤٩). فقد فسر المحامي والصحفي عزلة عبد الخالق على أنها صادرة عن ضيق أفق وغرور ، بينما كان عبد الخالق يتجنبها مثلما كان يتجنب أجهزة الأمن التي حاولت إغراءه بالتعامل معها بعد خروجه من المعتقل .

ويلاحق الاغتراب عبد الخالق حتى في حضرة أصدقائه الحميمين ، فعند زيارة عائلة فتحي نور الدين يذكره السلام الذي يحل في المكان المتواضع بالقلق الذي كانت تعاني منه

ومنذ أربع سنوات ، عندما عين عبد الخالق موظفاً بمكتبة أحد قصور الثقافة المهجورة بالسويس ، ظن أن العزلة سوف تتيح له الفرصة كي يجد نفسه «والأهم أنه سيصبح قادراً على تنظيم علاقاته بالماضي» (ص ١٢) . ولكنه حتى ذلك اليوم لم يفلح في تهدئة صراعه الداخلي بالتوصل إلى مدلول لتجارب ماضيه يمهده بالعزم الداخلي للبدء من جديد . ولكونه شاعراً كان يدهياً عليه أن يستجمع خبراته القديمة لبحث قدراته الإبداعية على إعادة صياغة ارتباطه الداخلي في شكل تجربة فنية ذات دلالة . ولكن عزله في السويس قد هدمت اتصالاته الاجتماعية بينما أدت وظيفته العقيمة إلى جفاف قريحته الإبداعية قبل الألوان .

والذهاب إلى القاهرة يمثل لعبد الخالق محاولة للخروج من تحت «غطاء السلحفاة المعجزة» (ص ٥) ولكنه أول التحام له مع العالم الخارجي . في موقف التاكسي يدفعه إلى التراجع ، حيث تصممه الموسيقى الصاخبة المنبثقة من عدة أجهزة ، كما يتعرض لمضايقة الباعة والشحاذين حتى ينقاد إلى الركوب مع مصطفى الكردي أحد رفقاء النضال القدامى الذي عاد لنوه من إحدى دول البترول محملاً بالدولارات . والحديث العائلي الممل بين مصطفى وعائلته يدفع عبد الخالق للانسحاب إلى عالم الذكريات القديمة . فيتذكر مئى للصوى ، زوجته - فيما مضى - يتذكر كيف بدأت قصة حبهما التي أدت إلى ارتباطهما .

وقد تحمل ذكريات الحب دلالات إيجابية على عكس ذكريات المعتقل التي تحمل دلالات سلبية . ولكن قد تختلف الدلالة باختلاف المنظور الذي يرى به القارئ العلاقة الزوجية . فعندما يعلم القارئ ، فيما بعد ، بفشل تلك العلاقة الزوجية ، فسوف تحمل علاقة الحب خصائص سلبية . فالذكرى تحمل عنصراً إيجابياً حينما تسرى في الحاضر ؛ فتحقق استمرارية مشرقة . ولكن في حالة عبد الخالق تصبح الذكريات بمثابة منفي إرادي يتأى به عن الحاضر الذي يشعر فيه بالاغتراب الكامل .

وفي بعض الأحيان يحاول عبد الخالق جاهداً مصالحة الماضي مع الحاضر . فحينما يصل التاكسي إلى القاهرة تتجدد

كانت لحظات الحب المشتركة توفيق بين تلك الأضداد . ففى وجود منى استطاع أن ينظم الشعر ، حيث كانا قد اتفقا على أنه سوف يب نفسه تماما للشعر . فقد جمعها منظور مشترك خلق لغة اتصال بينهما أعطاه القدرة على الاستدلال والخلق (ص ٧٤) فاللغة المشتركة بينهما أتاحت له القدرة على الوصول للآخرين بالشعر . ولكن منى فقدت هذه القدرة على التواصل مع الجماعة . أدى ذلك إلى انبهار لغتها للشركة ، فالتواصل مع الآخر يبدأ بالآخر الفرد ويمتد إلى الجماعة ، فلا يمكن أن يدوم حوار مشترك بين اثنين فقط وإلا قتله العزلة . وهذا ماحدث بالفعل فى علاقه منى وعبد الخالق .

فتكشف للقارئ العلاقة بين منى وعبد الخالق من خلال أبعاد متعاقبة . فعلى القارئ إعادة تنسيق المشاهد المقتطفة التى تمثل مراحل علاقتها المختلفة ليحصل على رؤية شاملة تحتل عدة تفسيرات . فعبد الخالق يظن أن منى تركته إما لأنها تشككت فى إمكانياته الذهنية وإما لأنها لم تطمئن لوجود أى فرص متاحة لها (ص ٨٠) . وهنا أيضا نظهر إشكالية الخيار بين التفسير الوجودى أو السياسى لأزق منى . ثم يكشف لنا الراوى عدم ارتياح عبد الخالق لأناقة منى ، حيث يشعره ذلك بأنها تتحالف ضده مع أصدقائه الذين انصاعوا للترعة المادية . أما بالنسبة لمنى ، فيخبرنا الراوى بأنها أصبحت تشعر بالوحدة حينما اضطرت إلى الانشقاق عن الكنيسة للزواج من مسلم . فالالتحام به أدى إلى عزلتها عن المجتمع والهدف كان العكس من ذلك . لذلك باتت مقتنعة بأن ليس لها مستقبل مشترك ، فسوف يواجهان عوائق مادية ومعنوية تمنعها من الإنجاب . وبذلك يستشف القارئ العقم الذى أصاب تلك العلاقة الواعدة ، مثلما أصاب شجرة الليمون التى كانت يانعة فى يوم ما ، فلن تطرح زهرها الذى يمزج بالترية ليجدد الثمار دائما أبدا .

إن ماتبقى من منى ، فى حاضر البطل ، هو مجرد ذكرى تؤكد له عبثية العلاقات الحالية ذات الطبيعة المخادعة المتلونة ، التى يمثلها بحق صديق عبد الخالق الفنان أو الكذاب الملون كما يطلق عليه (ص ٨٩) ؛ فهو يمثل هذا النوع من العلاقات العابرة . وكلما فشل عبد الخالق فى التأقلم مع

زوجته عندما شعرت بأن حياتها مهددة بالفقر : وعندما يفسح فتحى عن رغبته فى السفر لإحدى دول النفط يشعر عبد الخالق بعدم الارتياح ويترك المكان (ص ٦٥) ، فيتذكر كيف تركته منى لتهاجر إلى كندا . ويخرج من عند فتحى ليقطع الشوارع المتربة ، القدرة ، ويرى الأهالى يجتمعون فى حلقات حول التلفزيون ، ولكنه مع ذلك يتساءل لماذا قد عقد الكل النية على الرحيل . فالفقر بالنسبة له مظهر من مظاهر البساطة بإمكان الفرد أن يتألف معها . فالترف هو الذى يفسد الحياة وليس افتقاد الثروة (ص ٦٥) .

ويربط أحداث الماضى بالحاضر ، يجد القارئ أن رحيل منى قد ترك عبد الخالق بلا مأوى ولا أصدقاء ، ففى وجودها بدا له أن ما كان يصبو إليه قد بدأ يتحقق . أما غيابها فقد استحال معه تحويل الحلم إلى حقيقة . فوجود منى أتاح إمكانية الاتصال بالآخرين . ولكن عند رحيلها انقطعت كل أواصر الصلة ، بل إن عزله أدت إلى اتهام أحد الرفاق له بالتخاير مع السلطات ، بالرغم من ماضيه النضالى المعروف (ص ٦٩ - ٧٠) . فهذا يحدث اختلافاً فى منظور الرؤيا بين عبد الخالق وزملائه ، وبالتالي اختلافاً فى لغة التداول . ولذا تبوء كل محاولاته للاتصال بالآخرين بالفشل ، مما يترك عبد الخالق وحيدا على طريق بلا نهاية .

وهو على يقين بأنه محاط بالتناقضات التى تفرض عليه خياراً بين ثنائية متضادة : إما التأقلم وإما الانسحاب ، مما يضعف مأزقه الوجودى ، ويعلق الراوى :

«زاده هذا إحساسا بالغبرة فإن تجاور الأشياء ، الشيء ونقيضه ، أصبح يخيفه ، هل هذه هى الحقيقة المحيطة به أم أن هناك فساداً فى قدرته على إدراك الأشياء والربط بينها . أن تصبح الحياة مشاهد متجاوزة ، ولحظات متتابعة لايشدها شيء ولايدفعها شيء . هل هكذا يبدأ الجنون والانفصال ؟» (ص ٧١) .

فهو غير قادر على الموازنة بين رؤيته المثالية ولغة المادة التى فرضها الواقع الاجتماعى والسياسى المحيط به . فى الماضى

الأخرين ، كلما زاد انغلاقاً على ذاته وتحددت رؤيته الشخصية ؛ فالراوى يضع البطل فى مواقف يستحيل له فيها أن يرى الآخرين . ويصبح موقف القارئ مزدوجاً ، فهو يتعاطف مع البطل ولكنه لا يريد أن يستسلم إلى مثالياته الكيخوتية . وفى بعض الأحيان تبدو هذه الكيخوتية مظهراً من مظاهر البارانونيا أو عقدة الارتياب ، ومع ذلك ينفر القارئ من التعاطف مع المنافقين ومعدنى النعمة . كذلك لايسهل على القارئ تحديد ما إذا كان تدهور العلاقات الاجتماعية ناجماً عن إصابة الفرد بالبارانونيا أم أنه قد أدت إليه مؤامرة سياسية . وفى هذه المرحلة الثانية من تطور الحدث ، يفقد البطل والقارئ ، معاً ، لإمكانية التواصل مع أى عالم من العوالم المحيطة ، سواء كانت مبنية على الوهم أو الحقيقة .

٣- تعريف المدلول بتملك ناصية اللغة :

عندما يصل عبد الخالق إلى بيت العائلة المكون من طابق واحد يلمح الأعمدة الخرسانية التى ترتفع فوقه ، والطوب الأحمر فى مشروع لم يكتمل للدور ثان . ويشير ذلك إلى الانفصال الذى قد أصاب علاقة الأب بالابن . وتدافع الذكريات فى ذهن عبد الخالق لتنبه القارئ إلى كيفية حدوث هذا الانفصال . فقد رفض الأب مطلب عبد الخالق الصبي ولم يزرع له شجرة ليمون كما أراد ، بل اكتفى بشجرة أم رضا التى نمت بجوار بيتهم . وعندما أصبح عبد الخالق طالباً جامعياً أخفى الوالد كبه عن الماركسية . كان الابن - حينذاك - على أعتاب فهم معنى الاستراتيجية والعدالة (ص ٨٧) ، ولكن والده اعتقد أن هذه الكتب تهدد إحساسه بالأمان . فالملاحظ هنا أن الأب قد اكتفى بمصادر فكرية محدودة تملئها الاحتياجات الاجتماعية . وفشل هذا الأب (المحافظ) فى أن يصل إلى ابنه (المستقل المبدع) . كما استهان الابن بما أنجزه الأب وتركه ناقصاً . فظلت علاقتهما محصورة فى إطار العلاقة التقليدية التى تربط الأب بالابن دون أن تتطور إلى ماهر أعمق من ذلك لتخلق استمرارية مبنية على التفاهم والحوار . فالطابق الثانى فى المنزل لم يكتمل .

ويشعر عبد الخالق بالغربة الكاملة فى بيت العائلة ، الذى تحتله الآن عائلة أخيه ، ولايتبقى له فى البيت سوى والدته

التي يود أن يواصل معها حواراً كان قد انقطع بينها . وعند مقابلتها «لا يرى فى عينها نفسه فقط ولكنه يرى الوجود كله وقد استحال إلى جبل من القطن الأبيض يتلعب الصوت والصورة (ص ١١٣ - ١١٤) . ويحى هذا اللقاء بعض صور الذكريات التى تكشف - بتجميعها - عن علاقة أخرى لم تتطور عن مجرد ارتباط ابن بأمه . فيظل حوارهما حتى الآن محدوداً فى هذا الإطار ، وإن كان ما يحدث الآن تبادل بين الأدوار ليس إلا . فعبد الخالق يلعب دور الوالد وهى تلعب دور الطفل ، فالأم جبل - ولكن هذا الجبل ليس سداً حقيقياً ، فهو مجرد جبل من القطن ، جبل وهمى ، هش .

أما أخو سعيد الذى كان من جماعة الإخوان المسلمين فقد توفرت فرص الحوار بينها فيما مضى ، ولكن هذه الفرص انعدمت الآن . فلقد انطقت المشاغل التى كانا قد حملها فى يوم ما ، حيث تحطمت مبادئ سعيد بعد فترة نفى اختياري مؤقت فى إحدى دول النفط ، حيث وجد سلواه فى تكديس الدولارات (ص ١١٦) . وبالرغم من استيائه من حياته الزوجية ، إلا أنه يقنع عبد الخالق بضرورة الزواج ، فى محاولة أخرى لجذبه نحو اتباع الأنماط الاجتماعية السائدة التى يقاومها عبد الخالق (ص ١٢٧) مثلاً كان قد قاوم سعيد فيما مضى عندما دعاه للانضمام للإخوان المسلمين .

وانعدام التواصل بين عبد الخالق وأخيه ، يستحضر إلى ذهن عبد الخالق حادثاً مشابهاً من الماضى عندما اختلف مع رفاق النضال . فبعد الاعتقال انقطع الحوار بين الرفاق ؛ فوقع الصدمة قد بدد أحلامهم ، وقال أحدهم :

«القناع لا يخفى الأنياب ، قشور الاشتراكية هذه ليست إلا برقعاً عربياً مزخرفاً ، تستر وراءه الانتهازية الشمطاء» (ص ١٢٥) .

وعند هذا الطور يتساءل القارئ : هل تمزق أواصر الحوار العائلى سبب أم ناتج عن قصور فى لغة التداول ببعدها الاجتماعى والسياسى الحالى الذى يضيق منظور الرؤيا حتى يتضاءل لينحصر فى بؤرة الذات ؟

الفوضى الداخلية ويجلب السلام الداخلى . ولكن الآن أصبحت الكلمات واللغة والشعر مجرد أحلام زائلة (ص ١٤٠) . ولو كانت العائلة قد زرعت شجرة الليمون في حديقتها لربما كانت قد أورقت وأزهرت وأثمرت .

ويلفظه بيت العائلة إلى طريق يعطيه الكل فيه ظهورهم وقد استداروا لصلاة الجمعة ؛ بينما التف الآخرون حول أجهزة التلفزيون لتابعة مباراة كرة القدم بين الأهلى والزمالك . فالمجتمع بأكمله قد تقوب في غمط من التفكير يرفضه عبد الخالق ، ولا مكان له بين هذه المظاهر ، حيث اختلفت أبجدياته عن الآخرين . وبافتقاده لغة التواصل ، افتقد عبد الخالق المكانة مما أوقعه بين برائن الهزيمة ، فيعود إلى السويس حيث لا يجد ملاذا سوى بالاستلقاء على السرير بلا حراك . هل هو ضحية لمؤامرة تم تدبيرها لتصيب ذوى القدرات بالشلل ، لتفقدهم النطق ؟ أم أنه نتاج لتفسخ المجتمع الذى صار لا يابه إلا بما يمس مصالحه الشخصية ؟ تظل هذه الاحتمالات المتباينة بلا حسم حتى النهاية ، وحالة اللاحسم هذه يؤكددها الأسلوب السردى الذى يعتمد على خلط مشاهد مقتطعة من الماضى والحاضر دون ربطها بتسلسل خطى أو دائرى يتبع قانون السببية . كما لم يقصد بهذه المشاهد إبراز النمو النفسى أو الأخلاقى للشخصية . فالشخصية هنا لا تتشكل أهميتها من ذاتها المفردة ، ولكن لها دلالتها الخاصة التى توضح طبيعة المآزق الكون الذى يعانى منه المجتمع بأكمله ، فكافة الشخصيات تشارك في البطولة حيث إنها تمثل التفكك الذاتى والاجتماعى والسياسى .

ولا يقتصر دور القارئ هنا على تحمس طريقه في مناهة من الألفاظ ، أو فرض قانون سببية من خياله ، بل عليه أن يتبين المآزق في مراحل المتعددة ويكافأ أوجهه وتباين تفسيراته . فلقد وفر له الراوى منظوراً أشمل لا يقيد بالتفسيرات المحدودة التى يفرضها الواقع الاجتماعى والسياسى . فيتأمل الأنماط المختلفة للتجربة يمكن للقارئ التفكير في احتمالات المقاومة أو التغيير . فالوعى التاريخى الصحيح يمدد بالخبرة . وينعكس ذلك على قدرته في تملك ناصية اللغة – بل صياغة مفردات لغوية جديدة – وبالتالي يشارك القارئ في خلق ثقافة جديدة .

وفشل عبد الخالق في التواصل ليس مقصوراً فقط على أفراد العائلة الذين يكبرونه ، بل يمتد هذا الفشل ليشمل من يصغرونه أيضاً : فعند مقابلة طارق ، ابن أخيه ، الطالب الجامعى المتمرد ، يفشل عبد الخالق في الإجابة عن تساؤلاته ، ويظل مفتقداً للقدرة على التعبير وبالتالي يظل – بالنسبة لطارق – العم فاقداً للنطق ، لا يقوى على الدفاع عن نفسه من اتهامات اليسارى الشاب . فلا يقوى على إيجاد مبررات لفشل جيل اليسار في الماضى ، حتى أصبح الحوار بينهما عقيماً لا يصل إلى آفاق جديدة (ص ١٣٠ – ١٣١) .

يسعى عبد الخالق جاهداً للتغلب على عجزه اللغوى ، فهو يبحث عن قوة داخلية ما ، عن شيء ما متأسك داخل ذاته لم يصبه الدمار حتى يقدمه لابن أخيه . فلا يجد أمامه سوى العبث بمحتويات قديمة كان قد تركها في حجرته في حقيبة تحت سريره القديم . وتستدعى المخلفات القديمة مشهداً ماضياً في احتفال بليلة رأس السنة ، اجتمع فيها الزفاق وراقبهم عبد الخالق في حللهم الجديدة واستداروا كل منهم دائرة صغيرة في قلبها كذبة أو مؤامرة صغيرة حولها رداء لامع . وتطرده أحاديثهم إلى «شرفة مفتوحة خالية» حيث تتسلل منى خلفه ، فصارحاً : «نحن بلا مستقبل لأننا لانعرف الكذب» (ص ١٣٦ – ١٣٧) . وإن كان عبد الخالق لا يعرف الكذب فهو لا يقدر أيضاً على قول الحق الآن . ويتبين للقارئ أن عبد الخالق لا يقوى على المشاركة في لغة الآخرين ولا يملك القدرة على فرض لغته هو .

وفى مواجهة ابن أخيه ، لا يقوى عبد الخالق على البوح بما في داخله . فلقد جمد آراءه في غمط ثابت رافضاً التأقلم مع الحاضر بتعنت . كان يود البوح لطارق عن رائحة زهر الليمون (بالرغم من أنه لا يبقى من شجرة الليمون سوى بعض الفروع الناصبة) ، أما طارق فيود مناقشة الانتخابات والأحداث الحالية في الصعيد (ص ١٣٩) .

تسببت هذه الزيارة العائلية في اهتزاز الاتزان الداخلى الذى اعتقد عبد الخالق أنه كان قد أحرزه . وهو على يقين من أن الشعر قد خلق من أجل هذه اللحظات حتى يعيد تنظيم

الاستنتاج / الخاتمة :

السياسية الحاكمة والقيود الاجتماعية قد أحبطت أى جهد فردى للتغلب على هذه المتناقضات . فالمقاومة الفردية للسلطات قد تم قمعها بالاعتقال والتعذيب ، كما أدى عدم الامتثال للتقاليد الاجتماعية إلى العزلة . لذلك فلا يجب على الكاتب مقاومة السلطة الاجتماعية والسياسية بمجرد الهجاء وإلا كان ذلك نوعاً آخر من القمع (فالهجاء غالباً مايقترن من وظيفة الرقيب) . لقد أصبح البديل للكاتب هنا هو تأليف غيلة ذات دلالة apologue كى تحفز القدرات الإبداعية لدى القارئ على مقاومة محدودية الرؤية السطحية التى تفرضها الأجهزة الاجتماعية والسياسية .

وإذا كانت القدرة على الإبداع لدى البطلين قد نفيت نتيجة الاعتقال ، فلا يظل الإبداع هو وسيلة المقاومة الوحيدة التى يمكنها أن تحرر القارئ من القمع الفكرى ؛ فسرعان ما تتلاشى المفاهيم التقليدية المسبقة ليكون القارئ منظورا آخر للواقع يحتمل تفسيرات جديدة . وينتهى العملان بدون خاتمة مغلقة ، حتى لا يكون تأليف النص مقصورا على المؤلف وحده . فمشاركة القارئ فى إعادة تجميع النص تتيح له اكتشاف كيفية تفاعل وعيه إزاء لحظة تاريخية متعددة الأوجه ، وبالتالي متعددة التعريفات ، فيصبح مشاركا فى صنع ثقافته القومية :

«إن الوعي الفردى المستقل الذى يسير فى عكس اتجاه من يحيط به ، ولكنه يتجاوب مع كافة الطبقات والحركات والقيم المناضلة ، هو صوت مستقل خارج نطاق المكان ، ولكنه فى صميم هذا المكان . إنه يظل صامدا بوعى ضد المعتقدات التقليدية ، ولكنه يدعم منظومة من القيم الإنسانية أو العالمية البينة التى تمده بما يتناسب مع طابعه القومى لمقاومة ثقافة أحادية مهيمنة» . إدوارد سعيد (١٩٨٣ ص ١٥)

إن (البلىن الحلو والم) و(زهر الليمون) لاتبتعان شكل الرواية التقليدية ، ولكنها تأخذان شكل غيلة apologue توضح الكيخوتية فى السعى لتحقيق الكيان القومى . ويتبلور هذا السعى فى مقاومة القيود الاجتماعية والسياسية التى تقتل الإبداع . فالبطلان يسعيان لتحقيق تكامل بين الذات والمجتمع يتواصلان فيها من خلال لغة تتسم بالبساطة والوضوح . ولكن قوى السلطة والتقاليد الاجتماعية البالية تشكلان لها عناصر تعجز تعوقها عن صياغة الحقائق بدقة ، مما يضعها فى مأزق يؤدي بها إلى الصمت التام أو العزلة . وفى العملين لاتؤدى النهاية إلى الإذعان لسخرية الواقع . فالتكنيك المتبع يشحذ الإبداع فى خيال القارئ حتى يقاوم هذه المفاهيم القديمة برويتها المغلوطة التى تسببت فى إيجاد هذا المأزق .

والتكنيك المتبع فى العملين يبنى على استرجاع مقتطفات من الماضى تعمل على دفع الحدث فى الحاضر . وبذلك يفتت الموقف الواحد إلى العديد من المشاهد المتجاورة التى تفصلها فجوات فى الزمان والمكان . وتعاقب تلك المشاهد من خلال الأنماط السردية المختلفة يعمل على تعدد إمكانيات التفسير ، فيعتمد ذلك على العلاقات التى يستشفها القارئ ، ففى العملين مزج بين السرد الذاتى والتقرير الموضوعى ، وبين الحوار والمونولوج الداخلى ، مما يتيح للقارئ أن يتبع الواقعة على عدة مستويات ، ويمنحه إمكانية تعرف التفسيرات المتباينة للمأزق ، ويضعه أمام صعوبة تحديد ما إذا كان مبعثه هو عقدة البارانونيا أم مؤامرة السلطات .

وهناك متناقضات حضارية خطيرة أدت إلى تفاقم هذا المأزق فى المجتمعات العربية والأفريقية . فالديكتاتورية

الهوامش :

- ١ - حصل العمل عل جائزة اتحاد ناطقى اللغة الإنجليزية English Speaking Union Prize فى عام ١٩٨٠ .
- ٢ - يعد نور الدين فرح أول كاتب فى الأدب الصومالى المدون . ومع ذلك ، فالصومال تزخر بتقاليد راسخة فى القصص الشفوى والتاريخ الشفوى . انظر D.R. Ewen (1984, p. 123)
- ٣ - ظهرت له أول رواية قصيرة عام ١٩٦٤ .
- ٤ - بالرغم من أن نور الدين فرح يكتب باللغة الإنجليزية ، بينما علاء الديب يكتب بالعربية ، إلا أن للكاتبين بعض الخصائص الثقافية المشتركة . فلقد مثل الاثنان اللغة والثقافة العربية والتراث الإسلامى ، حيث يجيد فرح العربية إلى جانب خمس لغات أخرى ، كما أنه مولع بالكاتب السودانى الطيب صالح (انظر Ewen 1984, p. 123) وإلى جانب ذلك فلدى الكاتبين معرفة عميقة بالأدب الغربية . فقد درس فرح فى جامعتى لندن وإيسكس ، ويعمل الآن فى إيطاليا ، بينما قام الديب بترجمة العديد من روائع الأدب العالمى ومن ضمنها (نهاية اللعبة) لييكيت وبعض روايات هنرى ميللر وترومان كابوت .
- ٥ - انظر الأعمال التالية :
Neil McEwen (1985, p. 118); Ian Adam (1984, p. 36);
Ewen (1984, p. 192); Florence Stratton (1985, p. 16); and Derek Wright (1989 p. 58).
- ٦ - انظر شكرى عياد (١٩٨٩) .
- ٧ - انظر : J. Tompkins (1980, p. 226).
- ٨ - انظر : I. Wolfgang (1978).

Bibliography

- Adam, I . 1984. 'Nurrudin Farah and James Joyce: Some Issues of Intertextuality', *World Literature Written in English*, 24, 1 (summer), pp. 34-42.
- 1986 'The Murder of Soyaan Keynaan', *World Literature Written in English*, 26,2 (Autumn), pp. 203-210.
- Bakhtin, M. 1978. *The formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*, trans. Albert, J. Wehrle (Baltimore: Johns Hopkins U.P.).
- Bloom, H. 1982. *Agon: Towards A Theory of Revisionism* (N. Y.: Oxford U. P.).
- Ewen, D.R. 1984. 'Nurrudin Farah', *The Writing of East and Central Africa*, ed. G.D Killam (London: Heinemann), pp. 192-211.
- Farah, Nurrudin, 1980. *Sweet and Sour Milk* (London: Heinemann).
- Fletcher, M. D., 1989. *Contemporary Political Satire: Narrative Strategies in the Post- Modern Context* (N. Y.: University Press of America).
- Iser, W. 1978. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: The John Hopkins Press).
- McEwan, N. 1983. *Africa and the Novel* (Atlantic Highlands, Nj.: Humanities Press).
- Mutiso, G.C.M. 1974. *Socio-Political Thought in African Literature* Weusi (London: Macmillan).
- Obiechina, E. 1975. *Culture Tradition and Society in the West African Novel* (London: Cambridge U.P.).
- Sacks, S. 1964. *Fiction and the Shape of Belief* (Berkeley: University of California Press).
- Said, E. 1983, *The World, The Text, and the Critic* (Cambridge Harvard U.P.).

- Snead, J. A 1984. 'Repetition as a figure of Black Culture', *Black Literature and Literary Theory*, ed. Henry Louis Gato Jr. (N.Y.: Methuen).
- Stratton, F. 1985. 'The Novels of Nurrudin Farah', *World Literature Written in English*, 25, I (spring), pp. 16- 3
- Tompkins, J. P. 1980. *The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response , Reader-Response Criticism from Formalism to Post-structuralism* (Baltimore: The John Hopkins Press), pp. 201-32.
- Wright, D. 1989. 'Requiem for Revolutions: Race. Sex. Archetypes in Two African Novels *Modern Fiction studies* 35, I (spring), 1989, pp. 55-68.

علاء الديب (١٩٨٧) زهر الليمون (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

شكرى عباد (١٩٨٩) . «دمعة وسهم في أعمال علاء الديب» أطفال بلا دموع (القاهرة دار الهلال) .

● اقرأ من شهادات العدد القادم :

عبد العزيز المقالح - عبد اللطيف اللعبي - عبد المنعم تليمة - فخرى ليب -
 لطيفة الزيات - محمد أبو العلا السلامون - محمد بنيس - مصطفى الكيلان -
 مهدي الحسيني - نجيب محفوظ - نعيم عطية - نوال السعداوى - يحيى حقي -
 يسرى الجنلى - يوسف الفعيد

الحرية والأدب

انتقالات والتواءات

يحیی عبد الله

كان من الممكن أن نفقد الذاكرة كما قد أمكن أن
نفقد النطق - لو أنه كان بوسعنا أن ننسى كما ووسعنا
أن نلزم الصمت .

تاكيتوس ، أجريكولا

تاكيتوس

سيلبيوس . ولكني أجده قريباً من شوستاكوفتش . نذكرن
سيمفونيات هذا الأخير : الرابعة أو الخامسة أو العاشرة
بحوليات الأول . وسواء صح هذا الرأي أو ذاك ، فإن
أحكامنا التي تتجه إلى المقارنة بين كتاباته التاريخية والتأليف
الموسيقي ، عند سيلبيوس أو شوستاكوفتش ، إنما تشير إلى
الروعة المهمة التي تميز بها تاكيتوس في موضعه من أزمة التعبير
عند الفنان .

غير أن تاكيتوس يفرض علينا التزاماً خاصاً : هو ضرورة
الولوج من باب التعليق التاريخي عند التعامل مع هذه الأزمة ،
وليس من باب آخر . فنحن معه لا نتداول مقروءات أدبية ،
أو نوعاً من الفنون كالدراما والتصوير . ومع ذلك ، فإنه سوف
يجمع في مؤلفاته بين التسجيل التاريخي من ناحية والدراما
أو الصياغة الأسلوبية التي يتسم بها الأدب من ناحية أخرى .

يقف اسم تاكيتوس عظيماً وشهيراً ومخلداً في مجال الحديث
عن الحرية والقهر . هذا المؤرخ الروماني صاحب الحوليات
والتواريخ وحوار الخطباء وأجريكولا وجرمانيا ، لا يكتفى
برصد زمن البطش والتكيد الذي عاشه في شبابه ، حيث
قضى خمسة عشر عاماً تحت حكم الإمبراطور دوميتيانوس -
عمر شبابه ، ولكنه ، فيما يبدو ، قد أفاد من تلك التجربة
الشخصية ليكتسب عمقا في البحث عن أغوار أصحاب
الزعات والممارسات الطغيانية ، وقدرة مذهلة على سبر
نفوسهم (أو نفوسهن) ، واستنباط الحركة السيكولوجية من
 وراء أفعالهم (أو أفعالهن) . ولقد صار بذلك دليلاً أو مرجعاً
 لكل من أراد استقصاء دوافع الإرهاب ، ماخفي منها
 وما ظهر . يصفه أحد الباحثين بأنه ، في كتاباته ، قريب من

إنه ، باحتصار ، يتصدر المؤرخين القدامى (والمحدثين ؟) في استدعاء الإحساس بالدrama . حينما يحرص على ترتيب ذكر الأحداث على نحو يصل به إلى إحداث تأثير ما ؛ عنايته الشديدة بتفاصيل تكوين الشخصية ؛ عمداً يلجأ إلى التشويق والتعليق ، وغير هذا من خصائص أسلوب يعتمد على التقابلات ، والمتناقضات ؛ واستعمال لغة ذات إيقاع خاص ، أو الربط بين عباراته على نحو غير مسبق ؛ إننا مع تايكتوس بإزاء تاريخ يقرب من الدراما الشعرية . والشعر المأساوي على وجه خاص . اجتماع السخرية والحس المرير وبراعة الإفصاح عن مكونات الأباطرة الذين راحوا يبطشون بالأدباء والمفكرين هو مما يجعل لأسطره ، في ذلك الصدد ، رجعا لا يكاد ينتهي .

لا نفوتنا الإشارة في حديثنا عن تايكتوس إلى المعارضة الرواقية التي حمل لواءها أشراف روما ومثقفوها في ذلك العصر الإمبراطوري ، معتبرين إياها أداة لمقاومة الشعراء والخطباء المؤرخين والمفكرين على حد سواء . ترد أسماء لوكانيوس الشاعر الفارسالي ، وسنكا الشاعر والفيلسوف ، وهليفديوس بريسكوس وباتيس تراسيا وآخرين . وتُشهر أسماء مثل بروتوس وكاسيوس وكانو من عاشوا نهاية الجمهورية ، وجابوا يوليوس قيصر عندما حاول الاستئثار بالحكم ، بوصفهم رموزاً مضية في مسار حركة الحرية . ولسوف يشهد التاريخ ، بعدهم ، مواجهات مماثلة . فالوجودية السارتريّة ليست إلا وجهاً منها . لا يفصل بين الفكر الرواقي والموقف الوجودي ، في هذا الخصوص ، حيز كبير . لست ممن يدينون بالرواقية أو الوجودية ، غير أن موضوع الحرية والأدب ينطوي على ذلك البعد الفلسفي الذي لا تمتد جاوړه إلى الرواقية فحسب ، ولكن أيضاً إلى سقراط وأناكساجوراس .

ثمة اعتبارات

ومن ثم ، فإن تاريخ الآداب والفنون الإنسانية يحفل بالأمثلة التي تكشف عن نطاقات أزمة التعبير ، وتكرار ظهورها ، وتباين أدوات المعارضة ، بدءاً من ممارسة الطقوس الدينية وانتهاء إلى مقص الرقيب . يتنوع أعداء « المجتمع المفتوح » ؛ فمن سلطة عسكرية ، إلى نظام شمولى ، إلى تعصب عنائدى ، إلى شوفونية خرساء ، إلى تكتل حزبي ، إلى

الأديب ، الشاعر ، الفنان هو ، قبل كل شيء ، في حيرة من أمره ، ومن أمر أو أمور ما يحدث من حوله . ذلك الفلق ؛ هذا التردد يمثل نوعاً من الرقابة الطبيعية (التلقائية) ضد الإصرار الأعمى على علو صوت واحد . تمثلنا في ذلك يوربيديس الشاعر المسرحي الأثيني . إنه يعشق المرأة ويلعبها . يلهج بالحديث المقعم بالحبح عن أثينا ، ويهاجمها . يدين بوجود آفة الأوليمبوس وينكرها . يشيد بالديمقراطية ويبدى هواجسه حولها . هذا التأرجح قد ينبعث من صميم التكوين العقلي والعصبي للشاعر . لكنه ، أكثر من ذلك ، يصل بنا إلى أحد أبعاد الأزمة المطروحة .

تحديداً ، فإن الشاعر الدرامي ، هنا ، لا يجد في زمنه استجابة كافية من جمهور لا يطبق استيعاب كل تلك المتناقضات . عدم الاستجابة الكافية يمثل نوعاً من المصادرة . والشعور الذي يتولد من جانب الشاعر - رد الفعل على رد الفعل - لا بد أن ينتهي به إلى مشارف العزلة والاغتراب .

عند الرومان Fasti ؛ كلها أعمال يأسف فيها الشاعر ، بطريقة أو بأخرى ، عما ارتكبه من ذنب ، (error) . وعموما ، فإننا مع أوفيدوس نتقل من مصادرة الجمهور بعدم الاستحسان أو الرفض إلى نوع آخر من المصادرة ، ألا وهي المصادرة الحكومية . قد لا يكون معلوماً حتى الآن لماذا نفى أوفيدوس الشاعر الأوغسطى الوطيل الشهرة ، الموفور الموهبة . لكن الرأي يرجح بأنه قد نظم قصيدته فن الهوى ، فأعلن فيها عن إباحية أخلاقية لم يكن المجتمع الرومان ، حينذاك ، يقبل المجاهرة بها رغم أنه كان يمارسها . تعارضت رؤية الشاعر الهازئة المهذرة مع دعوه أوغسطس الأخلاقية إلى استعادة القيم القديمة ، والأخذ بأسباب الحياة الماضية القوية . حياة كان الرومان قد عرفوها في بواكير حياتهم . ولكن كيف ؟ هل يمكن أن نعود إلى الوراء بمثل هذه السهولة ؟ هل يكفى النزوع إلى السلف بغية وضع حلول مصطنعة لانتفاضات وتحولات وقعت بدافع أو دوافع حتمية تاريخية ؟ لقد عاشت مصر ، في فترة ما ، تحت شعار الدعوة إلى العودة إلى أخلاق القرية . فماذا كان من أمر هذه الدعوة ؟ وماذا كان من أمر مصر ؟ فشل أوغسطس فيما دعا إليه . ونفى أوفيدوس ، بغیر رجعة ، رغم توسلاته وباليئوداته . أى أن روما لم تعد إلى أخلاق القرية ، ولم يعد أوفيدوس إلى روما .

وقد يتفق النوعان المذكوران من المصادرة : الاستهجان الجماهيري يغذى القرار السلطوي بالإدانة . ثم إن هذا القرار نفسه يأتي دعماً وتأكيداً للروح العامة . يتم اللقاء ، إذن ، بين ما تصدره هيئة رقابية أو صحافة مؤثرة ، أو مجمع كنسي أو جامع أزهري من فتاوى وأحكام وبين الشعور السائد الملتهم . فالتشكك الزائد أو التهمك المفرط يستحيل عند كلا الطرفين إلى استخفاف خلقي ، والقلق البالغ قد يفسر بأنه خروج عن معاني الفضيلة والاستقامة .

التحول من رأى إلى رأى يصير كالسخ غير المشروع ، وهكذا . وبقدر ما تذيع شهرة الشاعر من حيث الموهبة ، بقدر ما يشيع المأخذ عليه بأنه إنما يلهو بتلك الموهبة . الأشباح لإيسن ، وفقى الغرب المدلل لسينج . من بين عديد من الأمثلة ، مسرحيتان لقيتا استكاراً على هذه الشاكلة .

أقدم شاعرنا هذا على النفى الذاتي في أواخر حياته . وعموما فإن يوربيديس يقدم ، بوضوح كاف ، نموذجاً للأديب الذى يسبق عصره ، ويستنفذ طاقته الإبداعية في محاولة استكشاف المستقبل ، وتحديد ملامح الوضع الإنسانى من خلال رؤيته المضطربة . ومن ناحية أخرى ، فإنه كان وليد ذلك العصر ، ونتاجاً طبيعياً للحركة الفكرية التى سادت آنذاك ، وأعنى بها الحركة السوفسطائية . نحن لا نعلم تماماً ماذا حدث . هل كان سوفوكليس ، الذى لم يتسم بروح التمرد كما هو حال يوربيديس ، مضطراً لكتابة أوديب فى كولونا بعد أن أثارت مسرحيته أوديب ملكاً استياء بالغا ؟ وفى عبارة أخرى ، هل أتت المسرحية الأخيرة ، وهى ، على قدر علمنا ، آخر ما ألف ، بمثابة (بالينود) ، أى إعادة نظر أو رجوع أو تراجع عما سبق قوله ؟ أو النهاية المرضية ، إلى حد ملحوظ ، فى أوديب الكولونى قد جاءت تعويضاً للنهاية المربكة والثقيلة الوطأة التى نعانى منها ونشقى بها فى أوديب الطبيى ؟ هل هى مبادرة صادقة لعرض رؤية مخالفة ؟ أو نحن ، حقاً ، بإزاء حالة من التكفير عن إثم أدبى ؟ هل يمكن أن يبدأ المرء عندما يصل إلى الشيخوخة ؟ ولربما يتضاعف بؤسه ويأسه . هل ، على نحو آخر ، يرتبط التشاؤم والتفاؤل بعمر الشاعر ؟ غير أن الـ (Calibre) الذى يتصف به شاعر ما من الصعب أن يتبدل جذرياً . ولنلاحظ أن المسرحية الباليندية المشار إليها تتضمن تلك الفقرة من غنائيات الجوقة :

« مَنْ أَحَبَّ طَوْلَ الْحَيَاةِ وَلَمْ يَرْضَ بِالْأَجَلِ الْمَأْلُوفِ فَهُوَ عِنْدِي أَحَقُّ مَأْفُونٍ . إِنْ مَا تَحْمَلُهُ لَنَا الْحَيَاةُ الطَّوِيلَةُ فِي أَكْثَرِ الْأَحْيَانِ أَشْبَهَ بِالشَّقَاءِ مِنْهُ بِالسَّعَادَةِ ! لَا أَمَلُ فِي الْفَرْحِ إِذَا تَجَاوَزَ الْإِنْسَانُ حُدُودَ الْمَأْلُوفِ ، وَإِنَّمَا الدَّوَاءُ الَّذِي أَعُدُّ لَنَا جَمِيعاً هُوَ الْمَوْتُ حِينَ يَقْبَلُ زُورْقُ أَدِيسِ صَامِتاً لَا يَصْحَبُهُ غَنَاءُ الزَّوْجِ وَلَا الْمَوْسِيقَى وَلَا الْجَوْقَةُ . خَيْرَ الْحَظُوظِ أَنْ لَا يُولَدَ الْإِنْسَانُ ، وَفَرِيبَ مِنْ هَذَا الْخَطِّ السَّعِيدِ أَنْ يُولَدَ الطِّفْلُ فَلَا يَكَادُ يَرَى الضُّوْءَ حَتَّى يَرْجِعَ أَدْرَاجَهُ وَيَعُودَ إِلَى حَيْثُ كَانَ . . . »

من الباليئودات الشهيرة فى تاريخ الأدب الدفاع عن هيلين لستيسخوروس . كما أن خطابات أوفيدوس التى بعث بها من منفاه ، وكذا (الأحزان) Tristia ، ومؤلفه عن المناسبات القومية

أفكار ومبادئ قومية . تواترت الانفعالات والتوترات على نحو لم يسبق ظهوره من قبل . تكاثف الظل أكثر مما وضح الضوء . وأخيراً ، قد نقول بأنهم قد خرجوا من تجاربهم منهكي القوى ، خائري العزيمة ، لكنهم لم يتعرضوا لما تعرض له أوفيدوس ، الذي لحق بهم وسار على دربهم . فيما يبدو أنه كان صريحاً سافراً أكثر مما يلزم ، فلنقى مصير النفي العارم .

الكاشف والمكشوف

واقعة نفي أوفيدوس تجرنا إلى الحديث عن المكشوف في الأدب . مدى ما يسمح به الأديب لنفسه ومدى ما يُسمح له بأن يخوض عملية الوصف والإشارة والتعليق على العلاقة الجنسية ، سواء بين الجنسين ، أو فيما يندرج تحت اسم المثلية (هوميوفيليا) . وفي البدء نقرر بأنه إذا كان كل عمل أدبي هو ، في صميمه ، محاولة من جانب صاحبه لكشف أو إعادة كشف الواقع ، فإن مضمونه الذي يتكشف لنا لن يخرج عن حدود التجربة الإنسانية المنسلخة عن ذلك الواقع . المنسلخة وليست المنفصلة . كل قطعة أدبية هي ، في النهاية ، حالة كشف . وكل تجربة إنسانية هي موضوع ذلك الكشف . فإذا ما عمد الكاتب إلى استطلاع التجربة الحسية ، فإنه ، بالضرورة ، سوف يعمل على أن يسبر غور هذه التجربة من جديد . إلا أن مفردات تجربة الجنس ، على وجه الخصوص ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأعراف والأوضاع القيمة السائدة والسيطرة . تلك التي يتم التعبير عنها من خلال قوانين رقابية تقيم حظاً على الكاتب ، فتلزمه بالتوقف عند حدود معينة ليس عليه أن يتجاوزها ولكن كيف يمكن (تمييز) تلك الحدود ؟

هنالك ، أيضاً ، ما يسمى بالـ decorum أو الـ decus ، ومعنى ، في اللاتينية ، اللياقة . واللياقة هذه ، إلى جانب كونها متصلة بالشعور الأخلاقي العام ، فإنها تمثل ، كذلك ، عنصراً جوهرياً من عناصر الإبداع الفني . وصف العلاقات الجنسية في صورها المختلفة وأشكالها المتنوعة يخضع لما يقتضيه الفن - الذوق الفني - من ناحية ، وما يمليه الحس الاجتماعي من حجب ومنع من ناحية أخرى . ولكن كيف يتأتى لنا (تحديد) مبدأ اللياقة ؟ رغم قصورنا فيما يتعلق بالتحديدات

ولا ننسى راسين حين راح يبرر ما فعله في فيدر ، بأن يكتب لها مقدمة تفسيرية ، جاءت خلواً من القيمة ، باهتة ، لا طعم لها أو رائحة .

يبد أن الأمر لا يقف عند هذا الحد . والسؤال هو الآن : هل كان ممكناً للشعراء الذين سبقوا أوفيدوس أن يلاقوا المصير نفسه ؟ شعراء القصيدة العاطفية أعنى . على أية حال ، لقد كانوا أكثر حرصاً على المداراة ، وأكثر براعة في الالتواء . جالولوس ، رائدهم ، فقد حياته ولكن لأسباب أخرى (جالولوس هو أول ولاية مصر من قبل أوغسطس) . المواقف يختلط بعضها مع بعض . ذكاء الناقد وحصافته يعجزان عن متابعة ما حدث . لقد كان بومس كاتولولوس من قبل أن ينتقد يوليوس قيصر مباشرة ، إلا أننا مع كاتولولوس لم نزل في عصر الجمهورية الرومانية ، أي الديمقراطية .

ولكن ماذا عن بروبرتيوس وتيبوللوس ؟ - اللذين لم يمسهما ضر . أو لم يكن أوغسطس قد تهيأ بعد لممارسة سلطانه الأوحده ؟ أم لأن ماكينياس راعي الآداب والفنون في تلك الآونة كان قد فرض حمايته كما أولى صداقته وأسيع من نعمائه على بعض هؤلاء الشعراء ؟ بروبرتيوس ينفي عن نفسه ، صراحة ، القدرة على تمجيد أوغسطس والإشادة به ، ذلك أنه قد وقع في غرام كيتشيا ، ولم يعد صالحاً لأن ينظم نوعاً آخر من الشعر . تتجلى عبقريته فقط في التعبير عما يعتمل به فؤاده من هموم وأوجاع وأحزان . إلا أنه ، في حين آخر ، يبعث إلى الذاكرة بصورة المرأة - الزوجة الرومانية الفاضلة (matro-na) . ساخرًا ياترى ، أم تمثيلاً مع مشروع أوغسطس الأخلاقي ؟ مهما يكن من أمر فإن كيتشيا تغلب ، في النهاية ، على أية صورة نسائية أخرى . تيبوللوس ، بدوره ، ينأى بنفسه عن مجربات عصره . أو ذلك الموقف السليبي يعني ، لديه ، الرفض ؟ . الحروب والانتصارات ، الأجداد والطموحات لا تساوي شيئاً ، إذا ما حُرم من ذموع فتاته وولولتها عليه حيناً بقضى نحبه بعيداً عنها . الهجيات الحب تلك ، ذوات الطابع الشخصي ، تعد حالة من الهروب والتفوق دوناً الرغبة في إتيان فعل إيجاني : اجتماعي لئوسياسي . مات أصحابها في سنين مكورة من أعمارهم . وتشابكت مشاعر الحب الرومانسي بالهلفة على المرأة . انطوى الحنين إلى العزلة والانفراد على

الشاعرة سافو (أو بسافو) بإمكانها أن تحدث عن التجربة العشقية بكلمات لا تحدش الحياء، لكن ليس كل الشعراء يمشون على طريق سافو. وليس هنري جيمس كهنرى ميلر، كما أن الجنس عند فيدكيند لا يماثل الجنس عند سترندبرج. مسرح تينسي ويليامز الذي يتعامل مع المكبوتات الجنسية، في مجمله، مسرح كاشف وليس مكشوف. ومع ذلك، فإن مجرد الإخاح على وجود دوافع جنسية، تتجسم لنا على المسرح، يجعلنا نتردد في الحكم على متى ينتهي الكاشف ليبدأ المكشوف، أو العكس. وإذا كان كل من بوكاشيو وبيرونوس ود. ه. لورانس يمثل حالة صارخة من البيان الجنسي، فماذا عن «نشيد الإنشاد». أنتقى من العهد القديم ما يلي:

«لَيَقْبَلَنِي بَقِيَلَاتٍ فَمَه لَأَن حَبَّكَ أَطِيبُ مِنْ
الخمر... أنا سوداء وجميلة يابسات أورشليم...
أخبرني يامن تحبه نفسي أين ترعى أين تربض عند
الظهير».

(الإصحاح الأول)

«كالتفاح بين شجر الوعر كذلك حبيبي بين البنين.
تحت ظله اشتفيت أن أجلس وثمرته حلوة خلقي.
أدخلني إلى بيت الخمر وعلمه فوق عجة. أسبدون
بأقراص الزبيب أنبعشون بالتفاح فإن مريضة حباً».

(الإصحاح الثالث)

«في الليل على فراشي طلبت من تحبه نفسي طلبته
فما وجدته. إن أقوم وأطوف في المدينة في الأسواق وفي
الشوارع أطلب من تحبه نفسي. طلبته فما وجدته».

(الإصحاح الثالث)

«هائنت جميلة يا حبيبي هائنت جميلة عينك خمائنان
من تحت نقابك...
شعرك كفطيع معز... أسنانك... شفتاك...
وفمك... عنقك...
ثدياك... شفتاك... تحت لسانك عسل ولبن
ورائحة ثيابك...»

(الإصحاح الرابع)

والتعيينات، فإن الفنان لا يحق له أن يمارس حرية مطلقة فيما يتعلق بكلماته وتعبيراته، أو عند تشخيصه ورسمه لمكونات الجنس النفسية والعقلية. وهو، إن فعل ذلك، صار أدبه أوفنه (؟) مكشوفاً وليس كاشفاً. واستحال أدبه أوفنه إلى حركة عنيفة للمساس بتأبؤ اجتماع الناس على وجوب عدم المساس به.

غير أن المسألة ليست على هذا الوجه من التعميم. فلنلاحظ، مثلاً، أن تأبؤ الجنس في صوره الأدبية والفنية، ليس على القوة نفسها أي على القدر نفسه من التحريم. في مجال الممارسة الحياتية. ثم إن الدراسات الأنثروبولوجية تدل على أن تلك الممارسات الحياتية لا ينظر إليها بعين واحدة، وإن اختلاف المجتمعات الإنسانية التي تتوزع جغرافياً وتباين حضارياً يستتبع اختلافاً في تلك النظرة. كما أن المعالجة الفنية تنطوي على أساليب عدة. وما يسمى بالأدب المكشوف لا يسير على ونيرة واحدة. الشاعر، الفنان، لا يتبع نهجاً واحداً لا يحيد عنه. وبالإضافة، فإن المقومات الجمالية لعمل أدبي أو فني غالباً ما تؤدي وظيفتها بطريقة سحرية، أعني فيما يصل إلينا من تأثير. فما يعرف بالـ Naked يفترق عما هو Naked. لا نعجب من القول بأن المستور قد يستثيرنا أكثر من المكشوف، وأن الإجماع بالجنس ليس قاصراً على وصف الفعل الجنسي. قد يختلط الإصحاح عن الجنس بالفكر الجاد حيناً، أو الفكر العاثر حيناً آخر، أو التصوير الموضوعي، لا أكثر ولا أقل، حيناً ثالثاً. وقد يحمل هذا الوصف الصريح دلالات تتصل بالحياة والإخصاب، أو العقم والفناء. قد يصبح الجنس أداة لإشهار الإيمان - التسليم والسلام، أو لإعلان الرفض والنبد والتمرد. قد يكون وسيلة للهروب من الواقع، أو الاعتراف بهذا الواقع. قد يصير الجنس رمزاً إلى هوة سحيقة لا منجاة للمرء منها، وقد يستحيل إلى طوق نجاة - علامة إنقاذ. قد يعنى الجنس فضلاً من أفضال الله على البشر، وقد يعنى عملاً من أعمال الشيطان. فضّ البكارة يترادف مع إطلاق أو انطلاقة الحيوية من مكانها، حيث العذرية تتحول إلى أمومة. و يترادف، كذلك، مع القمع والخنزعة والانحدار، حيثما تبلغ حالة الخزي والانكسار.

وه أنا نائمة وقلبي مستيقظ ... قد خلعت ثيابي فكيف البسها، قد غسلت رجلى فكيف أوسخها »
(الإصحاح الخامس) .

وغضى مع نشيد الإنشاد :

« شمرك .. أسنانك .. ما أجمل رجلك .. دوائر
فخذيك ... سرتك ... بطنك .. ثدياك ..
عنقك .. عيناك .. أنفك ... رأسك .. »
وباختصار ، « ما أجلك ما أحلاك أيتها الحبيبة
بالملاذات » .

محمود البدوى

نشيد الإنشاد مستمد من بيئة دينية لا تخلو من بيئة دنيوية ، لكن ما فعله محمود البدوى فى أدبنا المصرى المعاصر هو الاستيحاء من بيئة دنيوية صرف أو تكاد تكون كذلك . يأتي البدوى فى أعلى قائمة الذين أثاروا الحدود الواقعة بين الكاشف والمكتشف . لم تتعرض قصصه على حد علمى لمنع رقابى المرأة ، عنده ، هى موضع للقوة والضعف معا . الحدث القصصى يتحرك بموجبها وغضى تبعاً لها . منذ الأعرج فى الميناء ، أو ربما قبل ذلك ، وحتى آخر مجموعاته القصصية ، يؤكد البدوى نفسه رائداً للقصة القصيرة التى تدور فى فلك الجنس . ما يدعو إلى الدهشة والحسرة معا أن هذا الرجل لم يلقى اهتماماً كافياً من دارسينا . أترك مهمة فحص محمود البدوى إلى غيرى . وانتقل ، الآن ، إلى واحد من أبرز تلاميذه - وأكثرهم نبوغاً ودهاء .

رامات إدوار الخراط

بتعامل إدوار الخراط مع الجنس باعتباره طقساً . وهو - عندما يفعل ذلك - يؤدى لعبة ماهرة . الخراط يتخذ الطقس أداة لتحطيمه . وعند تحطيمه ، كما نلاحظ ، يسعى إلى التشييد والبناء . يتردد الخراط ، فيها يبدو ، بين العقيدة والمذهب ، فلا يجد خلاصاً من هذا التردد إلا فى الجنس ، لكنه خلاص مؤقت . ويظل إدوار الخراط حائراً بين العقيدة والمذهب . هو يحاول أن ينشئ ، صرحاً عالياً من جماليات اللغة والصورة ، لكن لا ليعلو فوقه وإنما لينكفىء تحته . وفيما أحسب ، فإنه قد أوقع نفسه فى دائرة خبيثة . تحتاج الطقسية إلى مهارة وبراعة المؤدى ، وإدوار يملك هذه البراعة ،

وتلك المهارة . ترغما الطقسية على أن نرهف السمع ، وأن نقبل الوضع ، وأن نشارك بالمشاهدة فيما يجرى أمامنا من مستلزمات الأداء التركيبى . ولقد أفلح الخراط فى أن يشد انتباهنا وأسماعنا ، وأن ينظم ترقبنا حسب إيقاعه الخاص . للطقسية مقومات بلاغية وأسلوبية تعمل عمل السحر فى أنفسنا ، تجذبنا وتهزنا - يكاد يقرب فعلها من فعل التنويم المغناطيسى ، والخراط يفعل فينا كذلك . لكنه يفعل أكثر من ذلك . إنه فى سعيه المقصود لأن يحطم تلك الطقسية التى يؤدها ، يستثيرنا ويربكنا . إنه ، بوعى شديد ، يعوق نفسه عن رتبة تلك الطقسية التى يلح عليها ، فيضيعنا . ماذا علينا أن نفعل ؟ لنقل إلى القارىء صفحة من صفحات روايته (رامات والتين) ، صفحة غير متقاة ، وليست ذات دلالة خاصة . إعجابى بإدوار هو إعجاب القارىء التلميذ ، ولست أدعى بأن أفق منه موقفاً نقدياً . ومن ثم فلن أسمح لنفسى بالتعليق على كتاباته . ولأدع القارىء الرشيد يحكم بنفسه على ذلك الخلط بين الكاشف والمكتشف : لست إذن ناقد أدب ، لكننى ناقل أدب . النصفحة ٨٢ من (رامات والتين) (منشورات المؤسسة البشرية للدراسات والنشر - بيروت ١٩٨٠) :

« حبيبتى .. حبيبتى .. حبيبى وأنين صلاة الحسد فى المحراب المفتوح المنتهك أى أرضى المستباحة لن يغتصبك بشنس إلهك المَقرن القاسى أبداً .. أبداً النشوة الأنثوية بالاغتصاب والرضى وارتعادة الحسد المتسرد يتنفض ويشب ويرتجى عذباً طرباً كأنه يتلاشى .. إلى آخره .. إلى آخره »

رامات محمود البدوى لا يفعلن مثلما تفعل رامات الخراط . البدوى لم يلجأ إلى الطقسية ، بل راح يصف الحيوية الجنسية بين البشر . دلالات أسطورة الجنس معنى بها أن تكون وثيقة الارتباط بصراحة الجنس ، وإلا ضاعت الأسطورة ، وتاهت الدلالات .

كان

تنتهى قصة يحى حتى بعنوان (كان) على النحو الآتى :
« ولكنى قطعت الحبل الخفى الذى كان يشدنى إليه »

ما يوفر لنا الأسباب والنتائج . هو ما يتفق وقد راسنا على الاستيعاب والتحليل والتفسير . هو ما يتمشى مع قوانين الحياة اليومية العملية التي نعيشها تحت سماء واحدة وعلى أرض واحدة . هو ما يتوافق ونظام الطبيعة المحيطة بنا : شتاء وصيف . ليل ونهار . برودة وسخونة ، وهكذا . أما هذه الكائن اللعينة فلا تصل بنا إلى شيء . لا نحدد معلماً بعينه ، ولا تدل على موقف واضح أو حدث قد حدث . إنها لا تبين عن أمر يمكن مناقشته أو الحكم عليه بالصد أو المص . هذه الكائن ليست واقعا أو حقيقة ، كما أنها ليست زيفا أو بطلانا .

إنها تقع في موقع يتوسط الإمكان وعدم الإمكان . ومن ثم يتضاعف اضطرابنا ، ويتفاقم ارتباكنا ، ويزداد عجزنا عن التعليق ، أو الفهم أو حتى الاستفهام . إنها ، حقا ، مصدر إرهاب وتعب ، على نقيص ما نشعر به عندما نواجه الحق والصدق والخبر اليقين . هذه الكائن يختلط فيها كل شيء ، فلا نعود نعرف ماذا حدث بالضبط ، أو ماذا جرى على وجه اليقين . تنوء منا الأبعاد والمسافات ، المقاييس والمكايل التي تتحدد وفقا لأرقام وأحكام رياضية ، قد نجهلها الآن ، غير أننا على ثقة بإمكانية اكتشافها وتعرفها في وقت لاحق . الجهل الحالي بما هو كائن لا ينفي إمكان العلم به مستقبلاً . إنها مسألة وقت . (كأن) تسلمنا تلك الثقة في إدراك أية معرفة لاحقة ، وتوقع بنا في مناهة عقلية مؤلمة . ويحى حتى يعمد إلى تأكيد هذه المناهة من خلال كانه التي لا يكاد يتوقف ذكرها .

قصته تحفل ، كذلك ، بالرغبة العنيدة في مواجهة تلك المناهة . فالراوى يدخل ، بإرادته ، مناورة جهنمية شيطانية (أو ما يشبه ذلك) ، مستحيلة (تكاد أن تكون) . يقول ضمن ما يقول :

« إنسان مجهول عندى يجذبني إليه شيئا فشيئا ، حتى إذا التصق جسدى بجسده شفطنى داخله . أصبحت أنا هو . ماضيه ماضى ، وبقية عمره ستكون بقية عمرى واختلط الإحساس بالبرودة ، لاشك أنها برودة اخوف شعور بلذة غريبة . هى انتصار نزع قديمة لا أدري متى بدأت . أن أنخلع عن نفسى . أن أضعها في حقيبة أقتلها وأتركها في البيت . أن أدوب في شخص آخر . ليس شرطاً أن يكون التمتع بعد الموت . جائر جداً أن

لأنتم به ، وأعش حياتي ، لم أذهب للزنازة بل عدت إلى بيتي . سألني أهلى أين كنت . أجبتهم : كأني كنت في حلم ذهني فيه كابوس لعين فظيع . رأيتني كأني أخطو في تل زينهم ، وبارشادى استخرجت اثنتي عشرة جثة مهتوكه لصبية صغار ، ماتوا اختفا . وبقيت ضحايا أخرى لم يعرف أحد عددها إلا أنا . رأيتني وكأني . . قطعوا كلامي قائلين : أنظّل طول عمرك وليس لك قول إلا كان مسبقاً بكلمة كأن ؟ تعينا من كأن هذه . ألا شيء عندك هو الحق ، والصدق ، والخبر اليقين ؟ » .

مع بعض الذين يصعب علينا التوصل إلى معاني كتاباتهم يظهر السؤال : ماذا بالتحديد يريد الكاتب أن يقول ؟ ولكن ماذا لو أن الكاتب لا يريد أن يقول شيئاً . ماذا لو أن لماذا هذه تنتقص قيمتها لديه ؟ وأن ما يشغله أساساً هو أمر آخر . ورغم الإحساس الذي لا ينقطع بحماسة هذا السؤال (عن المعنى) ، إلا أنه (أى السؤال) يظل قائماً . فالقصة أو الرواية أو المسرحية لا بد أنها قد انبعثت من فكرة أو حالة فكرية ، أو انفعال لا يتجلى من فكر . النتائج الأدبي لا يمكن أن يكون فقط نتيجة لعبة إبداعية : براعة تصويرية أو مقدرة بلاغية . حقا إن يحى حتى واحد من الذين يفرمون بتلك التصويرية أو البلاغية تأنى مخففة تماماً من أية صنعة ظاهرة ، وهو في سبيل ذلك يلجأ إلى التفافات والتواءات يكلف بها ويتقنها ، مؤمناً بأن الفن هو إخفاء الفن (ars celare artem) ، ومع ذلك فإن تلك الالتواءات تشي بوجود قصد آخر : أن المعنى يكمن في إخفاء المعنى . تخف أحياناً أشكال الالتواء عنده ، وتختلف درجاته من قصة إلى أخرى ، لكن الالتواء في قصته (كأن) يأخذ منحني شديد الوعورة . وكأنه حريص ، هنا أكثر من أى وقت آخر ، على تطبيق ذلك المبدأ :

المعنى في إخفائه أو تخفيه . يتناقض الطاهر مع الباطن . يتعارض المظهر كلية مع ما بتواري من ورائه . يقع المعنى في زاوية مختصة ، في حين يعمل المعنى السطحي على التعتيم ، أو لنقل على مزيد من التعتيم على هذه الزاوية . « تعينا من كأن هذه . ألا شيء عندك هو الحق والصدق والخبر اليقين ؟ » . الحق والصدق والخبر اليقين ، مثل هذا هو ما نطلبه ونسعى إليه ، هو ما قد نعرکه ثم ندرکه . هو ما نحبره ثم نفهمه . هو

فيما أحسب أن التصريح الجمهوري ليس مما يقتضيه فنه . عليه إذن أن يتبنى شكلاً ملتوياً . الالتواء ، معه ، ليس بغرض التحايل فحسب ، لكننا هو كذلك جزء صميمي من عملية الإبداع . ومن ناحية أخرى ، فإننا سوف نغضى في تلك التجربة الفذة : التقمص والذوبان في أومع الشر ، إلى حيث أبعاد أخرى ليست بأقل أهمية . فالحنين البدائي الذي يشدنا إلى ما هو لعين وفاتن معا لا يوظف ، في قصته هذه ، توظيفاً فلسفياً محضاً - على نسق فاوستي ، ولا يعبر عن مجرد توق فودي إلى الانخلاع عن النفس الهادئة ، الوديعه ، المسالمة ، لكنه يعمل في إطار الكائن المشار إليه من قبل ، اعتبارها مسببة للإعياء الإنساني العام : تعبنا من كان هذه ! هنالك الآخرون الذين ينوون عن حمل ثقل هذه الكائن فلا يطبقونها . هؤلاء الذين يتطلعون دوماً إلى الحق والصدق والخبر اليقين . وهناك ، في الطرف الآخر ، الراوية الذي لا تتطابق تجربته المعاشة إطلاقاً مع أي حق وأي صدق وأي خبر يقيني . يترتب على ذلك أن فارقاً شاسعاً يفصل بين الطرفين . الآخرون في جانب ، والراوية وصاحبه السفاح من جانب آخر . غير أنه الانفصال الذي ينطوي على صلة . مثل هذا الفارق البين لا يلبث أن يتخذ وجهها اجتماعياً يحيل إطلاق كوامن الشر وارتكاب الجريمة ، وما يغلف تلك النداءات والصرخات الغريزية من جمال وروعة ، إلى موقف أو حالة يفرزها الوضع الاجتماعي المادي والمحسوس . السفاح هو من أبناء حي زينهم . ولسوف يتحقق لنا من حديثه عن نفسه أنه يحمل إلينا ، على غير ما نتوقع ربما ، حقاً وصدقاً وخبراً يقينياً . فلنستمع إلى بعض فقرات مما يفضي به :

« المهدي الذي وُلدت فيه حي زينهم ، قال لي ، وألفت طفولتي . إنه هو الأصل من العالم الذي خلقه الله . تقبلته كما هو بلا حجة أو تعليل ، منه أومنى . كل ما عداه شذوذ ، أو خلل ، أو لغز ، أو إهدار للمنطق . . . ما هو سكن الإنسان ؟ لقلت إنه لقلقة دروب ضيقة حتى تنتهي إلى آخر بيت في حارة مسدودة ، مستندا إلى التل . فتجد على يمين الباب مندره ، أرضها تراب ، هي التي نشأت بها منذ مولدي إلى أن خرجت منها إلى السجن وأنا فتى يافع . وما النهار ؟ لقلت لك

يتم أثناء الحياة . هي لذة السفر إلى بلاد مجهولة . إلى آفاق مسحورة . إلى عالم جديد . لذة مضاعفة الحياة مثلين ، وبلا انقطاع بينهما . فلن أكف في حياتي الجديدة عن إلقاء نظرة من بعيد إلى نفسي التي تركتها ورائي داخل حقبة قفلتها عليها ومضيت . يُقال عن الروح أيضاً تظل أيا ما تنظر من عالمها العلوي إلى الجسد الذي فارقه مطروحاً على الأرض . انتظر . مازال هناك تعليل آخر لتلك اللذة . فانا موعود بأن أنقمص إنسانا كبقية الناس ، له ماض فذ ، لم تجن الغرائز المكتومة على مسرحي ، كما جنت على مسرحه ، له روعة انغلاق هم البركان الثائر والسنة لهيبه . لم يكشف الشر الدفين عن وجهه في سجلي كما كشفه في سجله . شر مهول . له سحر العبقريه ، ونداءات من ماضي الخليفة . جلدجلة الرعد صراخها ، وجنون الغرائز وعبقرية الشرها أيضاً جمالها . لعين وفاتن معا . أما مستقبله ، فمحضوف بالخطر ، قد يقوده إلى حبل المشنقة . كأي تعبت إلى حد التخمة من السلم والدعة فاشتقت إلى الخطر أعيد به صدق مذاقي لطعم الحياة » ، (ص ص ٤ ، ٥ ، ٦)

رغم الغموض الذي يكتنف الموقف برمته ، فإن الدوافع التي تدعو البطل (الراوي) إلى الالتحام والتقمص والذوبان في شخص آخر تبدو واضحة نسبياً . فكما يصرح ، إنها الرغبة في الانخلاع عن الذات . في ارتياد آفاق مسحورة (والسفر إلى بلاد مجهولة ،) ولذة مضاعفة الحياة (حينما يعيش المرء حياة شخص آخر ولا يكف عن حياته هو . ولكن عندما ننقل إلى التعليل الآخر الذي يعرضه لنا ، يبدو الدافع وقد اتخذ صورة مختلفة ولا نقول مخالفة . فما يُسبب الانجذاب ، الآن ، هو ما يرتبط بعبقرية الشر من جمال ، وما يصحب جنون الغرائز من روعة - (نداءات من ماضي الخليفة) . وباختصار ، فإن انطلاق الذات من كل ما يعوقها ويكبتها هو أمر لعين وفاتن معاً .

لأرب أن حرية الكاتب ، في التعبير الصريح عن موقف كهذا ، تخضع لمحظورات رقابية . وأدينا « مجي حقى » لا يريد فقط أن يقلت من تلك المحظورات ، لكنه يعتقد ،

هذا القفص ، انتظر صدور الحكم ، شيئاً من الراحة .
لبعض الأمل بأن يكون السبب قد جاءني بالورثة ،
أوراجعاً إلى خلل عضوي ولدت به ، ولست مسئولاً
عنه . في إحدى الغدد مثلاً . سيزداد أمرى وضوحاً حين
تسرى أنت عن حكايي مع أبي وأخي الأكبر »
(ص ص ١٩ ، ٢٠)

حتى لو ازداد أمره وضوحاً ، فلن يسمح له المجتمع ،
نحن ، ببعض من تلك الراحة . كتب يحيى حتى كأن وكأنها
نوع من الاعتراف بالذنب بأننا لم نفعل ذلك ، ولن نفعل
ذلك .

القديسة ميلادة

يحمل بالكاتب أن يدور ويلتف ، فيها إذا تعرض للتعليق
أو إبداء الرأي عما يُنقل إليه من انطباعات من العقيدة الدينية
التي ينتمي إليها ، أو عقائد الآخرين الذين يحيطون به ،
يدور هو وهم في فلك واحد . أو ربما اتسع ذلك الفلك ليشمل
مجتمع الإنسان كافة . ذلك أن المصارحة قد تخدش المشاعر
وتؤذي الوجدان وتستثير الحس البدائي بالتحريم والتكفير .
هذا كفر . هذا حرام . مثل هذه الصيحات الغاضبة تنقلنا إلى
مستوى اللاوعي الجماعي ، حيث تبدى شراسة النظر إلى من
يخرج عن إجماع القبيلة ، أو اتفاق الجماعة على معتقد يمس
المساس به كيانهم القائم ، ويهتز باهتزاز وجودهم الحياتي
أو تصورهم لما بعد الحياة من حياة . الزندقة والهرطقة والإلحاد
هي ميكانيزمات ردود فعل ذلك اللاوعي . وسواء كانت
صحيحة أم خاطئة ، فإنها تتصف بالشراسة .

غير أن عملية الالتفاف والدوران والمداورة لا تأتي فقط بنية
اتقاء هذه الحالة العدوانية ، لكنها ، كما ألمحنا من قبل ، تؤدي
بمقتضى احتياجات فنية . وكان جماليات التعبير لا تكتمل إلا
بها ، إزعاج العقل الباطن لا يتحقق إلا باستعمال وسائل
باطنية . قلب المائدة رأساً على عقب يحتاج إلى خيط رقيق واه ،
لا يكاد يُرى . يلتف هذا الخيط حول واحد من أرجلها
الأربع . الأمر في منتهى ليس كالأمر في أوله أو أواسطه .
التواء الثعبان إنما يتم زحفاً على الأرض بإيقاع بطيء . حركة
الالتفاف بغرض القفص أو الاقتناص لا تأتي إلا مكرراً ودهاء .

إنه العتمة والذباب وأكوام القمامة على الصفيين .
وما الليل ؟ هوجبة مع الظلام والبعوض والبراغيث .
وما النور ؟ هولبة صفيح سهارى بلا زجاجة . . .
وما الرائحة ؟ هي نكت فروة خروف . . . وما الأكل ؟
الفول المدمس والنايت والطعمية والبادنجان المقل
وسلطة القوطية ومدد من بلاص غسل أسود .
وما النعيم ؟ لقلت لك إنه كوب من الشاي الأسود ،
والعين لا تزال مغمضة بعد النوم ، أو قرش تعريفه
يعطيه لي أبي بين الحين والحين . وكل شيء عدا هذا من
أناس ومسكن ومن نهار وليل ومن نور ورائحة وطعام
ونعيم حديث خرافة . (ص ص ١٤ ، ١٥)

حديث الخرافة كما يلهج به الغير ، هو حديث الصدق
والخير اليقين بالنسبة للسفاح ، أو العكس . تميزات موجعة ،
صورة اجتماعية كثيفة لا نجد لها سوى جماليات التعبير
تعويضاً . إلا أن التعويض الجمالي لا يكفي . ويظل الواقع
المريع مربعا . مهما جاهدنا ، مهما أخلصنا في بذل الجهد .
سُدت الطرق أمامنا ، ولم يعد أمامنا سوى شبح جبل المشقة .
والأكثر إيلاماً أن ذلك الشبح يغدو واقعاً . فلقد وصلنا ،
أخيراً ، إلى الحكم بالإعدام . لن نضلنا رشاقة وأناقة اللغة عند
يحيى حتى عما نحمله إلينا عباراته من ضراوة وقسوة الصورة في
مجمليها . الأمر الذي عهدناه في بعض كتاباته الأخرى (انظر ،
بصفة خاصة ، الفراش الشاغر) . بيد أن الحدث في (كان)
يُفضى إلى المحاكمة . والمحاكمة تجرنا إلى أفكار تتصل
بالعدالة . والحكم ليس قضائياً فحسب ، لكنه يصدر ،
كذلك ، عن المجتمع الذي نعيش بين جدرانه . نحن الذين
نصدر ذلك الحكم . مجتمع يضم بين أعضائه أرقى الأحياء
جنباً إلى جنب سكان تلال زينيم . نحن الذين قد أصدرنا هذا
الحكم ، وعلى وشك أن نصدره مراراً وتكراراً . إن ذلك الفتى
البافع القابع في قفص الانتهام ، يقص علينا أيام طفولته التي لم
يكن أبداً مسئولاً عنها .

« إن لم أكن استحق منكم الرحمة ، فأنشدكم ، على
الأقل ، ألا تقولوا بأن هذا السبب من اكتساب ، عن
إرادتي ، من صنعى . وارتكوا لي وأنا جالس في عذاب

المداورة تعنى المناورة ، والالتفاف يعنى حصاراً يخفى معاله .
تكتيك خاص يجره سعيّاً إلى الانقضاض الشامل على معتقدات
المرء السقيمة ، أو بغية انتشاله من وهدة الخزعبلات المريضة
التي تعرفه عن الحركة الصريحة المستقيمة .

ثمة فارق أو مفارقة بين العقيدة في مبدأها ومراحل الاعتقاد
التي تتلوها ، بين الحس الديني والطقس الديني ، بين حرارة
وبساطة النبوة ، ثم ما يعقب النبوة من تكلف واصطناع وتراكم
المظاهر والشعائر والرموز . محبتنا لله تخالفها خشيته . الدين
مناهة لاشك . يصبر الفهم معه مستخلفاً تماماً ، والحكم معلقاً
دوماً . المرء بين شر لا يدرى من أمره شيئاً وخير يهفو إليه
ولا يريد أن يتصف إلا به . أقدار بني الإنسان مربوطة بنجوم
لا نضى . والرغبة في المعرفة نسحقها ضرورة الإيمان بغيبات
لا تخضع لطاقتنا على المعرفة . الله « ليس كمثل شيء » .
عبادة الوثني أو تخلو من روح ؛ وعبادة الروح أو لا تتطوى على
وثنية ؛ قصص الأنبياء تجمع بين الواقع والافتازيا . الخيال
الإنسان يختلط بالوحى الرباني . وتتوالى التناقضات : فالإنس
من الإيمان قد يكون نوعاً من الإيمان ، وإنكار إمكانية الخلاص
هو في حد ذاته ضرب من الخلاص .

القديسة ميلادة هي قديسة فعلا ، ذلك أنهم صنعوا منها
قديسة رغبا عنها . إنها قديسة حقا ، ذلك أنهم جعلوها أداة
للارتزاق والإتجار والتحايل على الكسب . عنصر كهذا يبين
عن توتر ، ورواية غالب هلسا (وديع والقديسة ميلادة وآخرون)
نرتكز على ذلك التوتر . غير أن التوتر عند هلسا يأخذ طابع
المشاكسة والمناكفة . شخوص روايته يناكف ويشاكس بعضها
بعضا . من أولها إلى آخرها نحن بلإزاء سلسلة من المناوشات
لا تكاد تنتهى . تبدأ لتقوم من جديد . تتوقف ثم تظهر مرة
أخرى . لا نصل معها أبداً إلى حد الصراع السافر أو المجابهة
الخالصة . فن غالب هلسا يتأكد ، على وجه الخصوص ، في
اللا تأكد ، اللابيقين ، اللاتحديد . ورغم أن أحاسيس
وانفعالات شخصياته تنصف بالقوة وتطلق بلا تحفظ ، وهو
ما يُعزى إلى عفويتها وتلقائيتها ، إلا أننا لم نزل في حيز البين
بين . ليس ثمة ضراوة أكثر من اللازم ، أو قسوة أشد مما
ينبغي . كل ما يحدث إنما يحدث بفعل الطبيعة : طبيعة

الأشياء ، طبيعة النفس الإنسانية وطبيعة الطبيعة . إحالة
القارئ إلى القصة أمر لا غناء عنه . ما يسعنا الآن هو أن نلمح
إلى شيء من تلك الاحتكاكات الهلسية :

« قال الأب صليبا للقيس جريجوريوس : والان
كيف تفسر أن مريم العذراء ظهرت لواحدة
أرثوذكسية »

« حرّم ياخوري . . حرّم تقول إن الأرثوذكس انشقوا
عن كنيسة الرب . إنا الأصل والكنائليك الفرع .
أرثوذكس طريق مستقيم . طريق الرب . وانتو بعدتوا
عنه » .

« ياأخي أنا جيت الكلام من دار أبويا . . .
« ياأبو إلياس البروتستنت مثل الطبيعيين اللي يقولوا
إن المطر من بخار البحر مش من عند ربنا
« قالت نجمة : شرهم عليهم البروتستنت . . .
يقولوا حرام نصلي للعذراء » .

خلاف بين الأرثوذكسية والكنائولية والبروتستنتية لا نصل
منه إلى أى فكر معين . الدكتور متى يمثل اعتراضاً واضحاً على
هذا الجمع في طريقه إلى القديسة ميلادة ، طلباً للاستشفاء .
يقول :

« خلون أكلكمكم بصراحة . أنا راجل متدين . . .
موش معنى كده إني أقف مع الكورس وأرتل مثل بنات
الوردية « يا قديسة مريم ، صلي لأجلنا نحن الخطاة .
آمين . » لكن ما يمر أسبوع من غير ما يزورنى الخورى
مارنيوس ويشرب قزازه نبيذ كاملة » .

« صمت الدكتور ومد يده في جيبه الداخلى وتناول
زجاجة العرقى المبظطة الصغيرة فشرب منها جرعة
كبيرة ، ثم نظر في داخلها فأفرغ الباقي في جوفه ورمى
الزجاجة . تحطمت الزجاجة وتناثرت شظاياها » .

نغضى الرواية على هذا النحو . كفر يتخلله إيمان ، وإيمان
لا ينعدم فيه الكفر . وغالب هلسا لا ينجل لنا موقفه . الحكاية
التي يرويها ، بالنسبة له، مثيرة ، وتجربة الحكى ذاتها لا تقل

ما يتعاطف معه ويتبنى أحاسيسه ، التي ينبذها ، لكنه لا يملك سوى أن يضع لها مكاناً في قلبه . يتواءم الكاتب ، على نحو ما ، مع علم المؤمن وجهله . مع حماقته وإدراكه . يألفه ويتآلف معه . ليس في طبيعة الكاتب أن يحكم تسديد سهامه إلى معتقد ما . إلا أن تكون سهاماً طائشة ، وهو يعني أن تكون كذلك . المناكفات والاحتكاكات عند غالب هلسا تخدم هذا الغرض . ونحن ، من جانبنا ، لا نملك سوى أن نقدر له مهارته في عدم إحكام التصويب . ثمة تجانس وتآلف ومودة تجمع بين أفراد قصته ، وهو ما تدلّ عليه تلك المشاحنات . لكن ما يروعننا أن القديسة ميلادة ، رغم التجانس والتآلف والمودة ، يظل يتابها دعرُ مريع .

إثارة . يمارس هلسا قدراته الالتوائية لا ليخدع رقيه ، وإنما الجهر بالإلحاد ليس مما يدخل في التكوين الفني لعمل أدبي . فالذات المعتقدة هي موضوع التفكير والتأمل من جانب الأديب . قد تعمل السخرية عملها ولكن دون المساس بالمعتقد . الأديب لا ينظر سوى إلى الحالة الإنسانية ، والحالة الإنسانية لا تحمل معياراً محدداً . مردود العقيدة لا يساوى العقيدة ذاتها ، ذلك أنه مردود مرتبط بالإنسان الفرد . وعيناً إذا تصورنا أن ذلك الإنسان الفرد إنما يعيش على مجرد العقيدة المجردة - إن تجردت - وحدها . صاحب الكتابة الأدبية يتأى بنفسه عن أن يتخذ موقفاً نقدياً محدداً . ما يحدث هو أن الإنسان - الأديب يتعرف على أخيه الإنسان المعتقد . وغالباً

قراءات مختارة :

(١) انظر : Ralph Ross , Symbols and Civilization . (New York . 1957 . 1962) .

(٢) انظر : Miguel De Unamuno . The Tragic Sense of Life . (London . 1962) .

(٣) يحيى حقي ، سارق الكحل ، غتارات فصول (١٨) ، ١٩٨٥ .

(٤) غالب هلسا ، وديع والقديسة ميلادة وآخرون ، دار الثقافة الجديدة .

البنية النصية

لسيرة التحرر من القهر

صبرى حافظ



(الشطار) ، وفى اللقاء التالى جاء بالفصل الثانى ، وهكذا كتبت (الخبز الحافى) عام ١٩٧٢ ، وصدرت بالإنجليزية ثم الفرنسية قبل أن تصدر طبعها العربية بعشر سنوات . وها هو وبعد عشر سنوات أخرى يكتب الجزء الثانى من تلك السيرة الذاتية الشائقة ، ويختار له عنوان (الشطار) . وهو عنوان دال لا على هذا الجزء الثانى من السيرة فحسب ، وإنما على هذا المشروع السردى المتميز كله . وحتى نتعرف هذه الدلالة لابد لنا من العودة إلى (الخبز الحافى) وإلى المنطلق الذى انبثق منه النص حتى نستعيد بعض ملامحه قبل الدخول إلى عالم (الشطار) الثرى . فلا يمكن هنا الفصل بين (الشطار) و (الخبز الحافى) ، وإنما لابد من التعامل معها بوصفها نصا واحدا يمتد من الكلمات الأولى فى (الخبز الحافى) التى تبكى الموت ، وينتهى بقصيدة الختام فى (الشطار) التى تقدم لنا عالم مدينة طنجة فى تناقضاته المفعمة بالأمل والحياة .

الكتابة الجديدة وأدب الشطار :

فالموقف الذى أنتج الجزء الأول من هذا النص المهم هو مفتاح فهم لغته والمداخل الصحيح إلى حل شقرات فرائده ، من حيث هو نص متميز فى الأدب العربى الحديث ، لأن هذه

عندما أخبرنى محمد شكرى ، وهو يقدم لى (الشطار) الجزء الثانى من سيرته ، كيف كتب الجزء الأول من سيرته الذاتية الروائية الشهيرة (الخبز الحافى) ، كشف لى دون قصد عن سر ما فى هذا النص من عفوية وطزاجة . فقد انبثق النص لا عن رغبة مسبقة فى كتابته أو لعمل قصدى لإنشائه ، وإنما ، ككل شىء فى حياة صاحبه التى يروىها لنا بتلقائية نادرة وصادق جارج ، استجابة فورية للحظة سرعان ما تتحول إلى تجربة يعيشها بكل كيانه . جاء النص نتيجة لادعاء شكرى أنه كتبه بالرغم من أنه لم يكن ساعتها قد كتب منه حرفا واحدا . ففى جلسة جمعت مع صديقه الكاتب الأمريكى بول بولز ، الذى اختار طنجة وطنه له ، وعدد من المثقفين والصحفيين الأجانب فى طنجة ، اقترح عليه أحدهم أن يكتب سيرة حياته الشائقة تلك ، وتعهد بأن ينشرها بالإنجليزية لو فعل ، بينما تخمس بولز لترجمتها . فقال لهم محمد شكرى على الفور : لقد كتبها بالفعل ، إنها موجودة لدى فى البيت . وتخمس الجميع للمشروع ، فتواعد شكرى مع بولز بعد أيام على أن يأتى له بالفصل الأول ليشروع فى ترجمته .

وفى الموعد المحدد جاءه فعلا بالفصل الأول الذى كتبه فى أيام قلائل اختل فيها بنفسه فى إحدى المقابر كما يقول لنا فى

كتابه فحسب ، وإنما تشمل نوعية الشخصيات وتجارب القاع الاجتماعي والإنساني التي يتناولها كذلك . كما أنه أدب فيه كثير من التحدى والخروج على المواضع المستقرة والأعراف السائدة . لأن لفظة « الشطار » نفسها مستقاة لغة من « شطر » عن أهله شطورا وشطارة إذا نزع عنهم وتركهم مراغبا أو مخالفا وأعيانهم خبثا ، والشاطر مأخوذ منه . . وهو الذى أعيا أهله ومؤدبه خبثا . . وأخذ في نحو غير الاستواء ، ولذلك قيل له شاطر لأنه تباعد عن الاستواء^(٢) . هذا المعنى اللغوى كامن في هذه السيرة بكل ظلاله وتنويعاته من حيث مجانبة الاستواء بالمعنى التقليدى ، والخروج على الأعراف المألوفة بالتحدى والتعمد ، ومجانبة الاستواء لمعانها الحديث باعتبارها تأسيسا لمسار جديد . لأن المراغمة والمخالفة هى التى تضى على التزوج عن الأهل معنى التحدى والتعمد وفرض نمط مغاير من السلوك . وهذا ما جعل أدب الشطار والصعاليك والعيارين في تراثنا العربى القديم بابا فريدا من أبوابه التى ظلت موصدة أمام الأدب العربى الحديث ، حتى قرعها محمد شكرى فى سيرته تلك . ويرجع محمد رجب النجار هذا الأدب في دراسته الشائقة عنه^(٣) إلى العصر الجاهل وبعد ذلك إلى العصر العباسى . ويؤكد مكانته المهمة في تراثنا العربى منذ كتب عنه رائد النثر العربى الكبير أبو عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥م - ٢٥٥هـ) « كتاب حيل اللصوص »^(٤) الذى كرسه لنواديرهم وأدابهم الاجتماعية وحيلهم المهنية وتراثهم الفنى من أشعار وحكايات وأقوال مأثورة .

وأدب الشطار في تراثنا العربى أدب نابع ، كسيرة محمد شكرى الشطارية ذاتها ، من القاع أو الهامش الاجتماعى ، ومناقض في كثير من رؤاه ومنطلقاته للخطاب الرسمى السائد في عصره ، لأنه أدب « اللصوص من الصعاليك والشطار والفتيان والزغار والدعار والعيان والحرافيش وأصحاب المهر المحقرة وأشباههم من المعدمين والفقراء والجياع والعاطلين عن العمل الذين طعنهم الفقر وأعجزتهم البطالة ، بسبب سوء تدبير الزعماء والحكام وغفلتهم عن مصالح العباد ، وانهماكهم في الملذات - على حد تعبير المقرئى - فضايقوا ذرعا بغياب القانون ، وغيوبة السلطان ، وغباوة العسكر وأهل الدولة ، أو لانهماك السلطان في القصف والعزف ، وإعراضه عن

السيرة الذاتية الروائية الفريدة تنطلق من مفهوم للكتابة مغاير كلية لما استقرت عليه المواضع الأدبية والثقافية في هذا المضمار .

فلم يكن ثمة ادعاء أو كذب في زعم شكرى أنه كتب النص قبل أن يكتب أى حرف فيه . لأننا هنا إزاء نوع جديد من الكتابة يجعلها صنو المعاشية والخيرة ، لا بنت الكدح العقل ، والمعاظلات اللفظية أو التمرينات العقلية . فإذا كان شكرى قد عاش كل هذه الحيات والتجارب الخصة فهو بمعنى الكتابة الفريد في هذا النص الأدبى الجميل قد كتبها حتى قبل أن يخط أى حرف فيها . إن الكتابة في هذه السيرة بجزئياتها حياة ومعاشية ، ونفى في الوقت نفسه للكتابة بمعناها التقليدى المتعارف عليه ، وحتى بمعناها التناسى الذى يجعلها استجابة لنص ، أو لمجموعة من النصوص ، قبل أن تكون صدورا عن واقع ، بل إنها كذلك نفى لأى محاولة لتوجيه الكتابة كى تعكس الواقع أو تصوره ، لأن علاقتها بالواقع هى علاقة أن تكون هى الواقع وأن يكون الواقع هو الكتابة . أى أنها علاقة أقرب ما تكون إلى علاقة الحلول الصوفية التى تحل فيها روح في جسد ، ليصبح جسد الواقع هو جسد الكتابة ، ولا تكون الكتابة انعكاسا له بل أحد تجلياته وجوهر ماهيته . فليس في هذا النوع من الكتابة ثنائية يمكن تمييز كل منهما عن الآخر ، وإنما هى محاولة لأن تكون الأنا الراوية هى الأنا المعاشية للتجربة ، وهى التجربة الحالية في الفضاء في آن . وهذا هو سر مراوغة هذه الكتابة واختفاء أى نزعة « كتابية » منها . وهو سر تمايزها داخل جنس السيرة الذاتية كما سنرى بعد قليل .

والكتابة/الحلول/المعاشية/المغايرة التى تنطوى عليها سيرة شكرى بجزئياتها (الخبز الحافى) و (الشطار) هى نقيض الكتابة السردية التقليدية ، وهى السرفى دعوة شكرى لسيرته بأنها « سيرة ذاتية روائية شطارية »^(١) . وسأتناول هذه المصطلحات الثلاثة بترتيب عكسى بادئا بالجانب الشطارى فيها قبل تناول القضايا التى تطرحها علينا السيرة ذاتها أو الدخول في خرائط علمها . لأن « أدب الشطار » في تراثنا العربى أدب سير من نوع فريد ، لا تقتصر فرادته على طريقة

مركزية الذات المهمشة وجدل الشفهي والمكتوب :

لكن علاقة سيرة محمد شكرى الذاتية بأدب « الشطار » العربى القديم لا تنهض على محاكاته ، بقدر ما تقوم على استقطار روحه وتشرب مختلف أبعاده ، ثم إعادة إنتاجه فى صيغة روائية جديدة ، لأن أدب الشطار القديم يقيم فى بعض جوانبه جسرا بين حياة الصماليك فى انطلاقتها وخشونتها القاسية ، وحياة المتصوفة فى زهدا وروحانيتها الرقيقة . وفى طريقة الدراويش « الشطارية » الصوفية التى ازدهرت فى جرنپور فى الهند اعتماد كبير على نزعة القائلين « أنا الحق » وهذا ما يؤدى بهم إلى تأليه الذات . لكن شكرى وإن استوعب ، عن قصد أو عن غير قصد ، على الصعيدين الاجتماعى والفنى معا ، مقولتهم الشطارية الصوفية « أنا الحق » ، أعاد فى نصه إنتاجها باعتبارها مقولة اجتماعية لا ميتافيزيقية ، واستطاع أن يسخر الجانب الفنى والروائى لتحقيق نوع من إحلال هذه الذات/الحق/الراوى فى الفضاء المغرب المعاصر تاريخيا ، وفى فضاء مدينة طنجة بالتحديد جغرافيا . وهو الإحلال الذى تجلت بعض صعوباته فى (الخبز الحافى) ولم يبلغ غايته ومستقره إلا فى (الشطار) . كما جعل هذه الذات/الحق مرادفا لا للذوات السائدة التى تشكل منها أعمدة المجتمع المغربى التقليدى ، وإنما للذوات المسحوقة والمهمشة الطالعة من حضيض القاع الاجتماعى المسحوق . وأهم من هذا كله للذات الإنسانية المجردة فى سعيها الأبدى للتحرر من كل أشكال القهر والانتهاك والعبودية .

لكن المهم هنا أن نشير إلى أن استخدام شكرى للجانب الروائى فى توصيف سيرته الشطارية تلك هو الذى يكسب الكتابة فيها تلك النكهة الخاصة التى استوعبت ملامح العديد من الصيغ والأجناس الأدبية فى بنيتها الجديدة . وهو الذى يميز نزعتها « الشطارية » الحديثة عن أدب الشطار التقليدى القديم ، بل يقيم تعارضها معه ، ويبلور مغايرتها له . فأدب الشطار التقليدى يسعى إلى تأكيد البطولة الملحمية التى تجسدها سيرة أشطر الشطار (على الزريق) ، بينما تنأى سيرة محمد شكرى الروائية عن تلك النزعة الملحمية ، وتنحو صوب ما يمكن تسميته بالبطولة المضادة الخالية من أى بطولة . فهذا

المصالح الدينية ، والخيرات السياسية - على حد تعبير أبى حيان التوحيدى^(٥) . هذا التوصيف المبذول لأدب الشطار ينطبق إلى حد كبير على سيرة محمد شكرى الشطارية إذا أردنا أن نضعها فى السياق الاجتماعى الذى صدرت عنه ، أو أن نبحث عن الدوافع المخبوءة التى تنطوى عليها عملية كتابتها باعتبارها تجلدا لنوع من الغضب الاجتماعى الكظيم إزاء تردى الوضع المغربى المعاصر . وكلما تعرفنا مزيدا من ملامح أدب الشطار العربى القديم كشفنا بشكل غير مباشر عن بعض منطلقات هذه السيرة الذاتية الشطارية وعن سر دعوة شكرى لها بهذا المصطلح . لقد جمع أبطال النمط القصصى المعروف بأدب الشطار والعيارين « تاريخيا واجتماعيا وفنيا أمران : أحدهما الانتهاء إلى دائرة اجتماعية معينة ، منبوذة طبقيًا واجتماعيًا من الفئات الاجتماعية الأعلى ، فهى من هذه الناحية جماعات تعيش على هامش المجتمع . والآخر البطولة خارج القانون ، إن صح هذا التعبير ، فهم جميعا فى حالة صراع مع هذا المجتمع الذى لفظهم ، فكان أن رفضوا واقعهم المرير ، وتمردوا على مجتمعهم ، وحاولوا القيام بالثورة عليه . . هذه الطوائف من اللصوص المتمردين - بهذا السلوك تاريخيا وفنيا - إنما تهدف إلى إدانة عصر بعينه ، والثورة على طبقات بعينها ، قدر لها - فى ظل ظروف سياسية وتاريخية معينة - أن تستأثر لنفسها بالسلطة أو بالمال أو بهما جميعا^(٦) . ويتجلى هذان الأمران معا فى سيرة شكرى . فعالم هذه السيرة فى مجمله هو عالم هذه الدائرة الاجتماعية الهامشية المنبوذة ، وما جرى لها من تحولات على مدى أكثر من خمسين عاماً . ويطولتها هى أيضا بطولة الخروج على القانون ، لا القانون الوضعى الذى سُن لحماية أصحاب النفوذ والطبقات الحاكمة ، وإنما القانون الطبيعى الذى يحكم على أبناء الفقراء بالفاقة والامية ، لأن هذا القانون لا يقل سطوة عن القانون الوضعى الذى يتحداه الشطار . وتحدى بطل (الشطار) لمواضع هذا القانون بإرادة التعلم هو مدار بطولته بلا نزاع ، وهو الذى يضمن على شطارته ، رغم أن فيها كثيرا من الشطارة التقليدية وخاصة فى (الخبز الحافى) ، طابعها الحديث . هذا فضلا عن أن هذه السيرة الروائية بجزيئها المتكاملين تنطوى على إدانة للعصر الذى صدرت عنه ، وعانت شخصياتها من مواضعاته الاجتماعية والإنسانية الجاثرة .

لعملية التحول من الشفهي إلى المكتوب ، ومن خطاب الذات المهمشة والضحية إلى خطاب الذات الوافقة من ذاتها ، التي تضع نفسها في مركز العالم دون خجل أو تردد . فاقترح الكتابة ذاته الذي صدر عن ناشر أجنبي وكاتب أجنبي ، أى من موقع خارج الثقافة العربية ، جاء اعترافا بأهمية القصة الشفهية المتداولة ، بين أفراد هذا المجتمع المحدود من متقفي طنجة ، عن حياة محمد شكرى ، وهو الاعتراف الذى تحول إلى اقتراح بضرورة كتابتها . ورد فعل شكرى التلقائى بأنها مكتوبة ينطلق من مصادرة تساوى بين قيمتى الشفهي والمكتوب .

ومن هنا كان صدقه المتناهى فى عرضها كما هي دون تفلسف أو ادعاء ، ودون أى رغبة فى أن يستخلص منها الدروس أو يستقى منها العبر . لكن نفى التفلسف من ظاهرها الكتابية لا يعنى بأى حال من الأحوال غياب أى تصور أو رؤية فلسفية عن أفقها . ففى النص بجزأيه الأول والثانى الكثير من الومضات الفكرية ، والتأملات المدسوسة بمهارة وتلقائية ، واللمعات الفلسفية التى تحتزن فى شذراتها العابرة التجربة والحكمة دون أن تتباهى بها أو تعتمد إبرازها . وقد كان من الطبيعى أن تزداد جرعة هذه الومضات كلما تقدمنا فى النص ، وأن يكون حظ (الشطار) منها أكبر من حظ (الحيز الحافى) . ليس فقط لأن الذات الروائية فى (الشطار) أعمق خبرة ومعرفة من تلك التى تطل علينا فى (الحيز الحافى) ، لأنه إذا كان الجزء الأول يقدم لنا تجربة الصبا والبلوغ وسنوات تفتح الوعى الأولى ، فإن الثانى يقدم لنا تجربة النضج وصقل الخبرة واستيعاب المعرفة ، ولكن أيضا لأن بنية النص نفسها وقد اقتربت من ذورة اكتمالها أخذت تستخلص من التجارب ثورها ، ومن اللحظات أغناها ، ومن الشخصيات أثراها ، ومن الأحداث أشدها حدة وتألقا ، ومن الحالات أكثرها دلالة على الموقف والمزاج .

طبيعة النص وتجليات حدائته :

إن بساطة السرد وعفويته فى هذه السيرة الشطارية هي سر قوته ، وهى التى تضى عليه تلك القوة والصلابة ، لأنها تفصم عرى علاقته بالكتابة « الأدبية » والحذلق التقليدية ، وتوثق صلاته ببعض سمات الكتابة الوصفية الإنسوجرافية

النوع من البطولة هو النوع الجدير بأى بطل معاصر فى نص حدائى ، وهو النوع الملائم لبطل طالع من سفح الكيان الاجتماعى ، يعنى أن له قضية ، ويحاول أن يجعل من الحياة ذاتها قيمة تستحق المعاناة من أجلها ما دامت تنطوى على بصيص من أمل ، ومادام باستطاعة الذات (الراوى) أن تدرك عن نفسها خطر الموت الذى افتتحت به السيرة أولى صفحاتها ، وظلت لعمته تطارد بطلها لزم من غير قصير .

وبطولة هذا البطل الجديدة الخالية من أى أثر للبطولة بمعناها التقليدى القديم هي التى تدفعه إلى رواية سيرته بعفوية نادرة وصراحة جارحة ، لا تنأى عن تجريح الذات والسخرية منها فى بعض الأحيان . لا يضيرها الكشف عن مواطن ضعفها ، أو تعرية سوءاتها ، أو الحديث عن مثالبها ، لأن هما الأول هو تعرف حقيقة هذه الذات وليس نسبة أى بطولات حقيقية أو زائفة إليها . وتنطوى البطولة الخالية من البطولة على شىء من تلقائية اللحظة التى زعم فيها شكرى أنها مكتوبة قبل أن تكتب ، وتحمل فى كل منعطف من منعطفاتها تلك الدهشة الناجمة عن أن يكون فى تلك الحياة البسيطة الخشنة الفظة القاسية التى عاشها ما يستحق القص . فبكارة هذه الكتابة نابعة من جدة العالم الذى تجلج من مدار الشفهي إلى أفق المكتوب . عالم لم تعرفه الكتابة العربية الحديثة من قبل .

صحيح أن الأدب العربى الحديث عرف كثيرا من النصوص التى تناولت أبناء القاع الاجتماعى ، وهموم الذين يعيشون فى « الحضيض » حسب تعبير جوركى ، لكنه لم يعرف نصا صادرا عنهم ، يرتفع بما فى حياتهم من فظاظة وقسوة وخشونة إلى مستوى الجمال والأدب بل الشعرى . يرى العالم من وجهة نظرهم ، وتتوحد فيه الأنا الروائية بالأنا الكتابية . ويخرج برؤاهم من مجال المتداول والشفوى ، بالمعنى الإثنوجرافى لا الأدبى ، لا إلى عالم الكتابة وحده ، وإنما إلى عالم الكتابة الرائدة الطليعية الصائفة لمسارات التجديد العربية الحديثة .

فلم يكن باستطاعة هذه الرؤى أن تسفر عن نفسها فى قالب الكتابة التقليدية ؛ لأن انتقالتها نفسه ، من مدار الشفهي المهمش إلى مجال المكتوب المحتفى به ، هو فى حد ذاته الخطوة الأولى على طريق التحدى والتغيير . والواقع أن الموقف الذى انطلقت منه كتابة هذه السيرة الشائقة هو التجسيد الفعلى

Ethnographic التي تتسم بالحياد والموضوعية العلمية ، ولا تستحي من عريها وصراحتها ، بل إن إثنوجرافيتها تلك هي التي تؤكد واقعيها وقربها من النصوص غير « الأدبية » بما يجعلها نموذجاً للنصوص الواقعية بالمفهوم الحديث للمصطلح : « فأحد التعريفات المقبولة للواقعية في الأدب هي أنه تقديم التجربة الإنسانية بطريقة تجعلها أقرب ما يكون إلى وصف التجارب الماثلة في النصوص غير الأدبية في الثقافة نفسها »^(٧) . وهذا هو ما تقدمه لنا سيرة محمد شكرى الذاتية ، وقد بلغت واقعيته الوصفية حدا جعلها أقرب في جانب من جوانبها إلى النصوص العلمية الإثنوجرافية منها إلى النصوص الأدبية في الثقافة التي أنجبتها . لأن في كثير من النصوص الواقعية في الثقافة العربية المعاصرة قدرا كبيرا من التعمل ، أو تعمد إيقاع الواقع في برائن الرؤى المسبقة والتصورات الجاهزة عنه . وهذا البعد عن مواضع الخدعة « الأدبية » التقليدية هو الذي يؤسس حداثة هذا النص الأدبي الجميل ، بل يوغل به في مغامرة الحداثة حتى يشارك تخوم ما يعرف الآن بما بعد الحداثة .

وقد استطاعت سيرة محمد شكرى الذاتية أن تضع كاتبها باقتدار على الخريطة الأدبية بوصفه واحداً من الذين ساهموا في تأسيس الكتابة الحديثة بشكل عفوي وتلقائي دون ادعاء بأنه يقدم أي جديد ، على عكس الكثيرين الذين يبالغون في إبراز حداثة أعمالهم أو اصطناعها . وهذه العفوية الطالعة من قلب المعاناة والألم هي أولى سمات تلك الكتابة الحديثة الجديدة التي يقدمها لنا محمد شكرى في سيرته الجريئة الصادمة . إن حداثة الكتابة عنده ليست نتيجة رفض الكتابة القديمة ، أو رد فعل وعي نظري بمثالبها ، أو ثمرة بحث شكلي أو أسلوب أو لغوي يستهدف التمايز والمغايرة ، وإنما هي بنت الاستجابة العفوية لتغيرات الواقع ومتطلبات الموضوع ، ومحاولة تقديمه في بكارته وكنيته وزخه وحضوره المباشر . وحداثة نص محمد شكرى هذا ، التي تقترب كثيرا من ملامح مرحلة ما بعد الحداثة^(٨) ، لا تتحلل في طبيعة الكتابة وحدها بل تتخلل كل حنايا النص ، وتتغلغل في كل منطقاته . فإذا كانت الحداثة تنطلق من تأكيد الاختلاف وتفرد الإنسان بين القطيع ، فإن سيرة شكرى الذاتية تنطلق هي الأخرى من هذا الافتراض ، وتسمى إلى

طرح نموذجها المتميز في اختلافه وجرائه وصداميته . إن وعيها باختلافها وتميزها هو التعبير الوحيد فيها عن وعيها بوجودها ذاته . فليس ثمة وعي بالوجود أو الماهية في النص كله خارج إطار هذا الوعي بالاختلاف . وإذا كانت الحداثة وما بعد الحداثة تعمدان إلى انتهاك المحرمات والعصف بكل الحواجز والحدود ، فليس ثمة نص في أدبنا الحديث أشد جرأة في انتهاكه للمحرمات اللغوية والاجتماعية والجنسية من سيرة شكرى تلك في صراحتها الجارحة ، وإجهازاها في الوقت نفسه على كل أشكال الإثارة ودغدغة الحواس . وإذا كانت الحداثة هي النتاج الأدبي للظاهرة الحضرية ، فإن فضاء السيرة هو مدينة طنجة أكثر مدن المغرب العربي تقطيرا لهذه الظاهرة في تحولاتها المكانية والاجتماعية المختلفة ؛ لأن طنجة ، مدينة اللذة والحرام والعنف ، تجسد جوهر التجربة الحضرية من حيث عصفها بكل أقاليم التقاليد الريفية والرعوية ، وانتهاكها للرواسي القيمة والأخلاقية ، واستخفافها بالمثل والقوانين والأعراف والمكانات الراسخة .

وإذا كانت الحداثة كما يقول أورتيجا إي جاسيت^(٩) تنبثق عن الإجهاد على « إنسانية » الفن وفضله عن كل التصورات المثالية والتعليمية والأخلاقية السابقة له ، فإن المنطق الجديد للكتابة الذي اعتمده شكرى في سيرته بجراها لا صلة له على الإطلاق بتلك المفاهيم المثالية القديمة للفن ، وإنما تنهض فنيته على حوشيته وخشونته وجرائه الصادمة وقدرته على قلب الموازين والأوضاع والقيم المتعارف عليها . والإجهاد على إنسانية الفن لا يعني تقديم فن خال من البشر ، ولكن اعتبار الفن عملا يستهدف القضاء على المفاهيم « الإنسانية » البالية التي أصبحت هي معيار كل شيء ، عملا لا يهتم فيه الفنان ببلوغ الغاية أو الإنجاز المدهش الذي يحققه ، قدر اهتمامه بالغاية في حد ذاتها وبالأبعاد الإنسانية التي يدمرها^(١٠) . لأن المهم لديه هو عملية التحول والتغير ذاتها . وإذا كانت الحداثة تتسم بعنانيها بالزعتين الشبكية والبداية ، فإن مدار سيرة شكرى بطريقتها التعبيرية ، وعرامتها الحسية التي تجعل الجسد مدار المعرفة ومنطقها ، هي من أكثر النصوص العربية المعاصرة حداثة من هذه الناحية . وإذا كانت الحداثة تتصل بفكرة تراخي القبضة الأبوية بمعناها الشامل والإجهاد على

وربما كان الاهتمام بجانب الأزمة والميلاد الجديد في سيرة محمد شكرى هو السبب في اختيار جزئها الأول (الحيز الحافى) التوقف عند بلوغ سن الرشد ، والوعى لا بالذات وبدورها المرتقب فحسب ، وإنما بحاجتها إلى التعليم والمعرفة التى لن تستطيع دونها التحقق ، وانتهاء الجزء الثانى منها (الشطار) بتلك القصيدة الفريدة التى تلخص جزئياتها المكثفة أهم ما فى المشروع السردى من رؤى ودلالات . فهذه التحديدات والاختيارات النصية لا تنتمى إلى عالم السيرة الذاتية بمعناه التقليدى قدر انتمائها إلى استراتيجيات الخطاب الروائى . ولكن هناك عنصرا آخر ينسب غيره محمد براءة ، فى دراسته القيمة (الحيز الحافى : سيرة لقراءة الذوات المغيبة) فضاء سيرة شكرى الروائية تلك إلى عالم التخيل ، وهو أن فضاءها بالمعنى الشامل لهذا المصطلح « متزع من منطقة العدم والإعدام ، لأنه فضاء حكم عليه بالتفتيت والتهميش ، وفجأة وبحكم الصدفة ، عاد إلى الوجود واحتل مكانته إلى جانب الفضاءات الأخرى المخالفة التى تعودنا عليها فى النصوص العربية والمغربية من ثمة النكهة الوقحة المفتحة خيالنا وذوقنا المسابير للمواضعات . إن فضاء (الحيز الحافى) يظل دائما عندى فضاء غريبا مفاجئا متميماً إلى التخيل ، لأنه لا يصطنع الحدود ولا يبالى بالمواضعات . وكل من لم يعيش مثل شكرى سيجده فضاء غير مألوف ، فضاء محررا من رقابة التصورات الاجتماعية المراتية ، ومن ثنائية القيم والسلوكات » (١٣) .

وقد لجأت السيرة من حيث تأسيسها لفضائها المتميز ذلك إلى تشييد فضاء أقرب ما يكون إلى الفضاء الواقعى المتماشك على المستويين المكاني والمعنوي والسردى معا . وهذا أيضا من العناصر التى توثق علاقتها بالرواية الاعترافية ، لأن « إحدى السمات الأساسية لرواية السيرة هى ظهور زمن السيرة فيها ، وهو زمن مغاير لزمن المغامرات أو الحكايات الخرافية ، لأن زمن السيرة زمن واقعى ، تنطوى مسيرة الحياة كلها على كل لحظاته المختلفة التى تصوغ هذه المسيرة باعتبارها متعددة ، لا تتكرر ولا يمكن تبديل اتجاهها . فكل حدث فيها تتم موضعتها بشكل محدد فى سياق مسيرة هذه الحياة ذاتها وبذلك يكف عن أن يكون مغامرة » (١٤) . وهذا الزمن الواقعى الذى ترتوى واقعيته من وضعه فى سياق حياة معتادة ، لا من مفارقه

سلطة الأب والنفور من المجتمع الأبوى بترائيته الصارمة ، فإن علاقة الراوى بأبيه فى السيرة تحتدم بالكراهية ، وبالرغبة فى قتل الأب لا بالمعنى الفرويدى وحده ، وإنما بالمعنى الاجتماعى والحضارى والسياسى والفردى معا ، وتصور لنا فصول الصراع الحاد والمستمر بينهما . وإذا كانت الحداثة ترتبط بالتجريب والبعد عن الأنساق المستقرة ، والنفور من النزعات الأيديولوجية والتصورات المسبقة ، فإن هذه السمات الأساسية الثلاث تتحقق كلها فى سيرة شكرى الذاتية . فحداثة هذا النص إذن أبعد ما تكون عن التعمل وأقرب ما تكون إلى الروح السارية فى العمل كله . لأن النص يشتمل على كل عناصر الحداثة ومقوماتها الأساسية على صعيدى الرؤية والأدوات .

التجنيس والسيرة الاعترافية الروائية :

ويعلن علينا النص منذ البداية عن بعض سمات حداثته تلك عندما يؤكد أنه سيرة ذاتية روائية ، وهذا ما يميزه عن السيرة الذاتية autobiography بمعناها التقليدى المعروف ، وعن الصورة الذاتية autoportrait بنزعها الانتقائية . إن استخدام تقنياتها معا يخلق سيرته الروائية Fictional autobiography التى يلعب فيها السرد والتخيل دورا بارزا . وهى بالطبع غير رواية السيرة الذاتية autobiographical novel وإن اشتركت معها فى كثير من ملامحها الأساسية . لأنها يستخدمان معا ما يدعوه باختين فى دراسته المهمة عن رواية التكوين Bildungsroman (١١) بالشكل الاعترافى Confessional form أو السيرة الاعترافية Confessional biography . وينهض ذلك الشكل الاعترافى « لا على أساس الانحراف عن مسار الحياة الاعتيادية النمطية ، وإنما بالتحديد على تبنى الأبعاد الأساسية المعتادة فى حياة ما ، من الميلاد والطفولة وسنوات الدروس والزواج وما تجلبه الحياة من تصاريح وأقدار . . وفى رواية السيرة ، وخاصة ما ينهض على السيرة الذاتية أو الاعترافية ، نجد أن التغير الأساسى فى البطل ، هو أزمته وميلاده من جديد . ويتحدد مفهوم الحياة أو فكرتها التى تتغلغل فى حنايا هذا النوع من روايات السيرة إما بأهداف تلك الحياة ونتائجها من أعمال وخدمات وإنجازات ، أو من خلال نوعية ما تعيشه من سعادة أو شقاء بكل تنوعاتها » (١٢) .

منطلق الذات التي تكتب عن نفسها كأنها آخر ينفي هذه العزلة الجوهريّة في السيرة الذاتية .

لكن السيرة الذاتية القادرة على الاقتراب من جوهر السيرة باعتبارها خطاب الذات المتوحدة في العالم ، العزلاء أمام ضرباته التي تهال عليها دون حماية من آليات الكتابة ، وقدرتها الطاغية على عقلنة كل ما هو فردى مستهجن ، هي السيرة التي يدعوها سبندر بسيرة الاعترافات الذاتية Confessional autobiography التي لا نجد فيها ذاتاً كاتبة تنظر من الخارج إلى موضوعها ، وإنما ذات معترفة تنظر من الداخل إلى العالم . « فكل الاعترافات تنطلق من الذات إلى الموضوع ، من الفرد إلى المجتمع والعقيدة . وحتى الحيوانات الداخلية التي تكشف عن نفسها بلا حجل تطرح قضيتها أمام نظام أخلاقي يتمشى إلى الواقع الموضوعي الخارجي . ومن الأشياء التي تبرهن عليها أكثر الاعترافات بشاعة وخروجاً غلى المألوف عدم قدرة أكثر الرافضين للمجتمع على احتمال وحدتهم . ذلك لأن جوهر الاعتراف أن من يشعر بنزلة المجتمع له يناشد الإنسانية أن تقيم جسراً بين وحدته وجمعيته . . فقد تكون السيرة الاعترافية سجلاً لتحولات الأخطاء في مواجهتها للقيم ، أو سعيًا للبحث عن تلك القيم المبتغاة ، أو حتى محاولة تبرير الكاتب من خلال ادعاء غيابها والطعن في وجودها » (١٧) . وهذه الذات التي تنظر إلى العالم من منطلق ذاتها الهشة المتوحدة الراغبة في أن تكون صراحتها الهجومية الجارحة ، واعترافاتها الجريئة الصادمة ، هي مدخلها إلى اعتراف هذا العالم بقيمتها ، وسبيلها في الوقت نفسه إلى التحرر من كل صنوف القهر التي فرضتها مواضعه الجائرة عليها ، هي الذات الراوية المعترفة في سيرة محمد شكرى الشطارية .

ازدواجية النص البنائية :

ويرتبط دائماً على هذا المنطلق الاعترافي في كثير من الأحيان اتسام الكتابة بقدر كبير من الازدواجية . ليس فقط لأن النغمة الهجومية في نزعة الذات الاعترافية التي تبدو كأنها تكرر انفصالها عن المجتمع تنطوي على قدر كبير من الدفاع عن النفس والرغبة في قبول المجتمع لها حتى تتخلص بذلك من وحدتها . ولكن أيضاً لأن في السيرة الاعترافية ، التي يبدو كأنها

لها بالخيال ، أو حتى بالمغامرة ، هو الذي يكسب هذه السيرة الذاتية الروائية واقعيتها وروايتها معاً . لكن زمن السيرة ، وهذا ما يميزه عن زمن الرواية ، « لا بد أن ينطوى على بعد تاريخي ، وأن يشارك في سياق أكبر ، ولكنه مهما كانت نوعيته ينطوى على بذرة جنينية تاريخية . لأن من المستحيل تصور أى سيرة حياة خارج عصر أكبر منها ، يتجاوز حدود الحياة الفردية التي تمثل استمراريتها بشكل أساسى في انصوائها تحت لواء جيل بعينه » (١٥) .

وإذا كانت هذه العناصر المختلفة تدعم رواية سيرة محمد شكرى الذاتية ، فإن هناك بعض العناصر التي تدعم جانب السيرة الذاتية فيها . وقد ميز ستيفن سبندر في دراسته المهمة عن هذا الجنس الأدبي بين الاعترافات والسيرة الذاتية . وهو تمييز نابع من أن « السيرة الذاتية تواجه كاتبها بمشكلة بالغة الخصوصية هي أن موضوع كتابه هو ذاته . فإذا عالج هذا الموضوع كأنه شخص آخر يكتب عن نفسه ، فإنه يتجنب بذلك حقيقة السيرة الذاتية الأساسية ، وهي عزلة الأنا في الكون : أنا وحدي في هذا العالم » (١٦) ويرجع تجنب الكاتب لحقيقة السيرة الذاتية عند سبندر إلى أن انقسام كاتب السيرة على نفسه إلى الذات المكتوب عنها ، والذات الكاتبة المراقبة لتلك الذات « الأخرى » التي عاشت تجارب الحياة وخبرتها ، لا يخلق نوعاً من الانفصام بين الذات الكاتبة وموضوعها فحسب ، وإنما يجلب إلى ساحة النص كل إشكاليات العلاقة المعقدة بين الذات والموضوع ، ومدى موضوعية الذات الكاتبة وحيادها في تناول موضوعها حينما تصبح هي ذاتها هذا الموضوع نفسه . ناهيك عن أن الذات الكاتبة تجلب إلى عملية كتابتها عن نفسها كل خبراتها الفنية في انتقاء الجزئيات واستبعادها ، وفي إبراز بعض الجزئيات المنتقاة وتهميش بعضها الآخر ، وفي تأسيس علاقات بين الخبرات العرضية التي لا علاقة بينها ، وفي إضفاء مسحة من الموضوعية على العناصر والرغبات والدوافع الذاتية ، وإحالة أكثر التجارب والمشاعر خصوصية إلى تجارب عامة ومغطاة ، وفي ترتيب المادة بطريقة تتجاوز فيها التجارب بشكل يساهم في تأويلها تأويلاً معيناً . . إلخ هذه الاستراتيجيات النصية المختلفة . فمعالجة الموضوع هي من

فالسيرة الذاتية التي كتبها محمد شكرى نعى ، رغم تلقائيتها الفريدة ، أنها كتابة ، وتطرح على ناقدنا من عنوانها ذاته الكثير من إشكاليات السيرة الذاتية من حيث هي كتابة تستهدف تخليق صورة للذات « في » العالم ، لأن « السيرة عمل بالدرجة الأولى ، كيان مصاغ من الكلمات »^(٢١) ينطوى على وعى يتأمل نفسه ويجعلها موضوعه ، وعى يطمح في كثير من الأحيان إلى طلسم حقيقة الوجود الفعل للذات في جوهرها ، في مقابل إبراز صورتها المبتغاة . ولولا هذا الوعي الواضح بنصيتها لما طرحت على ناقدنا كل إشكاليات الكتابة والتجنيس تلك . بل إن عنوان جزئها الأول ، الذى يبدو للوهلة الأولى كأنه أكثر العناوين الممكنة بعدا عن الكتابة ، هو الآخر جزء من لعبة الكتابة تلك . لأن (الحيز الخافى) ، الذى جعلته عنوانا لجزئها الأول ، هذا الحيز العارى من كل غموس ، ليس رمزا لحياة الفاقة وتنويعات الشقاء التى عاشها الكاتب/السارد فحسب ، ولكنه ، وهذه من ثنائياته البنائية ، رمز لتعربة عملية الكتابة نفسها حتى النخاع ، وتجريدها من كل « زوايقها » القديم وزخرفها المألوف ، أى تحويلها إلى الأخرى إلى كتابة قح ، « حافية » بالتعبير المغربى أو « حاف » بالتعبير المصرى . وهو تجريد لا ينأى عن اتباع الأتانيم اللغوية والأدبية المعهودة فحسب ، ولكنه يعتمد علاوة على ذلك انتهاك كل المحرمات ، والزراية بكل مقارع الردع القيمي والأخلاقي . إنها الكتابة التى تطمح إلى أن تكون بسيطة بساطة الحيز ، ومحايدة حياده ، وقادرة على تلخيص الحياة مثله ، ألا نسببه في مصر « العيش » .

وأهم ما يطرحه هذا النص على ناقدنا هو أنه استطاع من خلال الاعتماد الكلى على الحسى ، مع أقل القليل من الاستقصاءات التأملية أو التعليقات الفكرية أو الفلسفية ، أن يقدم لنا ما يعجز اللجوء إلى العقل الإتيان به . لأن منهج النص في تجنب كل ما هو عقلى وتأملى ، بما في ذلك أسئلة الكتابة ذاتها ، والتركيز على الإمساك بالملاحظات المحسوسة المنصرمة ووضعها على الصفحة في عرامتها ومباشرتها وتدفعها العضوى الحى ، استطاع أن يؤسس لا كتابة الجسد الجديدة فحسب ، وإنما رؤيته العضوية المنفردة للعالم والإنسان . وهى رؤية تتحشد استراتيجيات النص المختلفة من سرد واعتراف

تنطلق من موقف ثابت وميلور من الذات والعالم على السواء ، قدرا كبيرا من الرغبة في اكتشاف الذات ، وتعرف حقيقة صورتها . ويربط جورج جومسدورف^(٢٢) نزعة الذات الاعترافية باكتشاف جاك لاكان لمرحلة المرأة ودورها في صياغة الأنا الفردية ، ووعى الذات بذاتها ، وبصورتها في العالم^(٢٣) . لأن محاولة الوعي بسيرة الذات في العالم عنده ، وعقلنتها أو كتابتها ، هى إحدى نتائج مواجهة الإنسان بصورته في المرأة باعتبارها لا المنطلق لوعيه بذاته ، من حيث هو آخر فحسب وإنما بداية محاولته إعادة صياغة هذه الذات ، أو على الأقل التأثير على صورتها ، بكل ما يجلبه ذلك من عواقب نرجسية أو كراهية للذات .

ولا تقتصر الازدواجية في هذه السيرة الذاتية على هذا البعد النفسى ، وإنما تتجاوزها إلى البعدين الاجتماعى والتاريخى كذلك . فكل سيرة ذاتية عمل فنى فريد يعكس رؤية معينة للماضى والحاضر والمستقبل . . ويشكل التاريخ الشخصى ، منذ لحظة التفكير فيه ، نوعا من التفاعل التاريخى المشروط بين شاهد أو مشارك على قيد الحياة وسجلات الماضى المتاحة . . ولذلك فإن السير الذاتية مهمة من حيث إراقتها الضوء على التصور الزمنى المشروط للأحداث الماضية وعلى تأثير الملامح البنيوية الأساسية (من مؤسسات وعمليات اجتماعية . . إلخ) للحظات زمنية معينة على الأفراد وطبيعة استجابتهم لها . كما أن للسير الذاتية قيمة كبيرة في إظهار كيفية صياغة الأفراد لتطور ذواتهم في هذا العالم في كلمات ، ودور التفاعل بين ما تحتفظ به الذاكرة وما تجلبه الظروف الموضوعية إلى تلك الصياغة . وإذا أخذنا في الاعتبار ضعف الذاكرة الإنسانية المشهور ، فإن فعل السيرة الذاتية باعتباره تاريخا أجدر بالثقة من حيث هو سجل لقدرة الكاتب على إنعاش ذاكرته واستعادة مخزونها أكثر منه تسجيلا لسلك كاتبها الأصل ونصرواته^(٢٤) . إن سيرة محمد شكرى الذاتية تقدم لنا هى الأخرى قدرا كبيرا من هذا الجدل التاريخى والاجتماعى المشروط بلحظة تاريخية معينة بين الذات والعالم ، كما تقدم لنا فى الآن نفسه الكثير من إشكاليات جدل الذاكرة الانتقائية وصورة الذات في العالم ، وعلاقة الكتابة بتصوير صاحبها للماضى والحاضر والمستقبل .

واستخدام للحلم ، وتعدد اللغات الحوار لصياغة ملاحمها ببساطة متناهية ، وإن لم تخل من عمق مثير . إنها ببساطة تسمية الأشياء بمسمياتها الحقيقية المباشرة ، مهما كانت هذه المسميات صادمة ، ولكنها في صداميتها تلك تنأى بالنص عن كل الاستعارات الشبية التي تستثيرها فينا كتابات أقل منها صراحة وفضائحية ، بل إنني اعتبر الصراحة والمباشرة هي وسيلة النص للتخلص من كل إثارة أو شبهة للإثارة .

وهناك ، بالإضافة إلى هذه العناصر التي تؤكد دور الموهبة الروائية الواضح في الكتابة ، هذا الخيط المتصل الساري في عمق النص بجزأيه . خيط تتوحد فيه على مستوى من مستويات النص دلالات الأحداث المتنافرة والمتباينة : خيط البحث والتحدى ، خيط اختيار المغامرة دائما ، وإعلاء شأن إشباع شغف المعرفة وحس الاستطلاع ، والجرى وراء غواية السؤال الذي لا إجابة سهلة عنه ، والرغبة شبه الانتحارية أحيانا في التضحية بكل شيء من أجل خبرة جديدة ، ولحظة بكر ، ومعرفة لم تنتهك . وهذا الخيط هو الذي جعل البنية النصية للسيرة معادلا لعملية التحرر من القهر الجسدي ، والحرمسان الجنسي ، والفقر الروحي ، والعوز المادي ، والإملاق العقلي ، والمسغبة العاطفية ، والفاقة بكل أشكالها وتنويعاتها . إنها بنية السعي من أجل أن تكون الحياة نفسها بكل فظاظتها وقسوتها وعنفها قيمة تستحق أن تعاش ، وتستحق التضحية من أجلها ، وتحمل المراتب والألم . وقد كان باستطاعة شكري أن يقدم لنا عمله بوصفه نصا روائيا دون أن ينال هذا التجنيس الأدبي من أي من تفاصيله أو طبيعة تلقيه بما هو عمل روائي . لكن تأكيد النص لهويته المزوجة تلك التي تبرز فيها ملامح السيرة الذاتية بخطابها الاعترافي التصريحي ، وانطوائها على شيء من الوثائق في تعاملها مع الأحداث والتواريخ ، وفي انطلاقتها من التماثل بين صوت السارد وصوت المؤلف ، أو بالأحرى من توحيدهما ، بسمات من الخطاب الروائي بخبرته التخيلية ، ترهف عمل الذاكرة الانتقائية ، وتحيله من سرد تراكب فيه الأحداث كما دارت ، إلى إبداع روائي تلعب فيه عمليات الانتقاء والتوليف والتخييل والتجاور بين أزمنة وأحداث متباعدة أدوارا تفوق أدوارها في السيرة الذاتية التقليدية ، وهي التي تجعل هذه الثنائية البنائية

صدي للازدواجية الأكبر التي تربط في (الخبز الحافي) بلوغ الكاتب سن الرشد بحصول بلاده على استقلالها ، وفي (الشطار) مصاحته مع نفسه بمصاحته مع المدينة واستيعابه لأبعادها الأسطورية المترامية . وحتى نكتشف طبيعة هذه البنية الروائية التي توسع أفق هذه السيرة ، وتجعل استراتيجيات السرد فيها ، بكل ما تنطوي عليه من صراحة جارحة ، أحد العناصر الفاعلة في عملية التحرر الأساسية تلك ، لابد من تناول عالمها في تطوره عبر الجزأين .

مفردات العالم ولغة العنف الجسدية :

وتبدأ هذه السيرة التي كرست نفسها لتمجيد الحياة بمشهد الموت : الموت العضوى المتمثل في موت الخال ، والموت الإنساني الأشمل المتجسد في المجاعة التي اجتاحت الريف المغربي في مطالع الأربعينيات . كما تختار لجزئها الأول (الخبز الحافي) هذه الفترة الدالة فترة بلوغ سن الرشد لأنها في بعد من أبعادها هي سيرة هذا البحث المضني عن التضحية وعن الرشاد . وقد توافقت تاريخ بلوغ عماد شكري سن الرشد (١٩٣٥ - ١٩٥٦) مع تاريخ بلوغ بلاده غايتها بالاستقلال ، وهو أيضا المعادل الشعبي أو القومي لسن الرشد . وهنا تبدأ آليات الانتقال الروائي في الإعراب عن نفسها بحيث استطاعت السيرة أن تبلور لها فضاءها الخاص المتقطع بعناية من زمن تاريخي محدد وفضاء اجتماعي وثقافي معين (بالمعنى الأنثروبولوجي العريض للثقافة) . إنه الفضاء الاجتماعي المقموع والمهمش والمسكوت عنه ، وفي أكثر الأزمنة ملائمة له : زمن الاستعمار والانتهاك وهو يقترب من نهايته فتكشف شراسته عن أبشع وجوهها من ناحية ، بينما تتراخى قبضة سلطنة الغاشمة منذرة بنهايته من ناحية أخرى . ولذلك فإن احتفال النص ، وخاصة في جزئه الأول ، بتقديم شتى أشكال العنف الجسدي ، بل البدء ببلوغ الذروة فيه حينما يقدم لنا في الفصل الأول منه مشهد قتل الأب لأخيه الأصغر عبد القادر ، وهو مشهد مروي من منظور الراوي الطفل الذي يرى في هجمة الأب الشرسة على الأخ الطفل ولي عنقه خطرا يهدده هو الآخر بغائلة موت مماثل ، رغم تطمين الأم له .

هذا الموت ظل ماثلا في خيال الطفل واقعا لا فكك منه ، كلما حاول الهرب منه ازداد شعوره بالعجز عن الإفلات كلية من

عليها : « لماذا نهرج نحن الريف ويبقى آخرون في بلادهم ؟
يدخل أب السجن ، تبع أمي الخضر ، تاركة إياي وحدي
جانما ويبقى هذا الرجل مع زوجته في منزلها ؟ لماذا لا نملك
ما يملكه غيرنا ؟ » (ص ٢١) ، وعنف الاستغلال الذي
لا سبيل أمامه للتغلب عليه إلا بالسرقه التي يعتبرها « حلالا مع
أولاد الحرام » (ص ٣٠) ، وعنف التشرد بلا مكان يأويه في
المدينة القاسية .

وأخذت كل صنوف العنف والاستغلال والفسوة توظف
شهواته نحو كل ما هو جسدي منذ فترة مبكرة من حياته .
وتصبح صبرات الجسد هي الأخرى من تجليات العنف الذي
يعصف بالحمران بكل أمل في التحقيق . لكن بنية النص ،
بشائيتها القادرة على الكشف عن بعد جديد في كل نجل من
تجليات العنف المختلفة ، تخيل هذا العنف الجسدي إلى مصدر
من مصادر التواصل الإنسان من ناحية ، وتأسيس الكتابة
الجديدة من ناحية أخرى . إن النص في تصويره ممارسات
الراوى للجنس يحرص على تحليل الجنس من هالاته
الشبقية ، وتحريه ، بعد أن فصله عن الحب والعواطف ، من
كل الأوهام الانفعالية ، ليتحول إلى فعل جسدي عضوي ،
وليصبح سرد هذا الفعل في تفاصيله المملة نوعا من طقس
تجريده من كل الهالات التي أحاطت بها مقارح التحريم ،
واستمرت نواهيها كتابات الإثارة والتهيج . فالكتابة التي
تسمى الأشياء بمسمياتها المباشرة ، وتتغف عن لعبة التلميح
والإثارة ودغدغة الحواس ، ليست هي بأي حال من الأحوال
التي تثير الشبق أو تهيج المشاعر ، وإنما تحليل موضوع الجنس
المثير عادة في كتابة الخدلة السردية التقليدية إلى عملية من
عمليات اكتشاف الذات وتصرف طبيعة الجسد بطريقة
عضوية . لأن اللغة الجنسية الصراح في هذه السيرة الذاتية
تؤكد أن إشباع الشهوة العضوية من خلال العنف والاحتيا
أمر لا يقل أهمية عن إشباع حاجات الجسد الأخرى من أكل
ونوم وشراب . وإذا كان من المبرر أن يحتال الجائع للحصول
على الطعام ، فإنه من المبرر كذلك أن يحتال لإشباع حاجاته
العضوية الأخرى . ووصف المواقعات الجنسية بنوع من
البرودة والحياد الخالي من الإثارة لا يستهدف التهوين من شأن
الجنس ، وإنما على العكس ، وضعه على قدم المساواة مع

شبحه . ويزداد وقع هذا الموت الرازح تأثيرا عندما يقدم لنا
النص هذا المشهد الافتتاحي الفظيع من خلال قص متجرد
كلية من العواطفية Sentimentality ، لا أثر فيه للرومانسية
أو الانفعال . سرد يقدم ذوايات الأحداث الصادمة بهدوء كأنه
يقدم أمرا عاديا لا غرابة فيه . صحيح أن هذا المشهد الذي
استقر في وعي الراوى منذ طفولته الباكورة ، إذ وقع وهو في
السابعة من عمره ، قد حال دون تلمس أي عذر للأب ،
وخلق بينه والابن / الراوى حاجزا لن يزول حتى بعد وفاته ،
إلا أنه يقدم لنا من البداية ووقوع النص كله في قبضة الموت .
لا الموت الطبيعي الذي يتمثل في موت الخال من المجاعة ،
ولكن الموت القسري العنيف الذي يرتبط بقسوة الأب
وشراسته . فالأخ الأصغر الذي اعتاد ألا يبكي دفعه الجوع إلى
البكاء ، فما كان من الأب الذي أشبع الراوى ركلا حتى يال في
ثيابه إلا أن لوى عنقه حتى تدفق الدم من فمه ومات على
الفور . ولأنك شكوى يقدم لنا المشهد بنفسه : « أخى
يبكى . يتلوى ألما . يبكي الخبز . يصغرى . أبكى معه . أراه
يمشى إليه . الوحش يمشى إليه . الجنون في عينيه . يده
أخطبوط . لا أحد يقدر أن يمنعه . استغيت في خيالي .
وحش ! مجنون ! امنعوه ! يلوى اللعين عنقه بعنف . أخى
يتلوى . الدم يتدفق من فمه . أهرب خارج بيتنا تاركا إياه
يسكت أمي بالكلم والرفس » (٢٢) .

هذا الهرب خارج البيت ، الهرب من العنف ، ومن
الأب ، ومن الموت ، هو موضوع السيرة كله ، وهو مدار
رغبتها الملحة في التحرر من القهر الميتافيزيقي (الموت)
والاجتماعي (الفقر المادي والمعنوي) والعضوي (الانتهاك
الجسدي) ، والمعنوي (الافتقار إلى حرية صياغة مستقبله)
الذي لن ينتهي الراوى منه حتى يحقق مصالحة الخاصة مع ذاته
ومع المكان ، ويرثق عرى علاقته الحميمة بها معا في قصيدة
« طنجة » التي تنتهي بها (الشطار) . غير أن الهرب من
العنف ، في هذا العالم الذي تحل في الأب عن دوره التقليدي
في الحماية ، وأصبح هو مصدر الخطر والتهديد والموت ، هو في
حد ذاته نوع من تجربة العنف بكل فصولها . عنف الهجرة من
الريف وانتقال الجذور ، وعنف التشرد في المدينة المعادية التي
بدعه فقساها باستمرار ، وعنف الأسئلة التي لا جواب

كان العالم قديماً فإن الأرض كلها قبور . . كان على حق ذلك الغلام : ليس هناك مكان أكثر أماناً من المقبرة . اعتقد أن الناس يحترمون أنفسهم أمواتاً أكثر مما يحترمون أنفسهم أحياء ، (ص ١٠٨ / ١٠٩) .

سن الرشد والتحرر من القهر المادى :

لكن فضاء (الحيز الحافى) الاجتماعى الواقعى المكتظ بشخصيات القاع ، وزمنها الدان الذى تحكمه رحلة الراوى مع النضج الجسدى ، والإدراك الحسى ، والتطور العقلى ، يرافقه فضاء سياسى وزمان قومى أوسع ، ينطوى على الكثير من أحداث المغرب التاريخية ، من مجاعات الريف فى مطالع الأربعينيات ، وأفواج المهاجرين من البوادرى والجبال ، ومن مظاهرات عام ١٩٥٢ فى ذكرى ٣٠ مارس الذى أعلنت فيه الحماية على المغرب عام ١٩١٢ ، وبداية هجرة أفواج من اليهود المغاربة إلى فلسطين المحتلة ، واستقدام الجنود السنغاليين لقمع حرب التحرير فى الجزائر ، وصولاً إلى انتهائها بإعلانين لا يقل أهميته عن الآخر : أولهما هو إعلان استقلال المغرب ، وثانيهما هو بلوغ الذات الراوية سن الرشد ، وإعلانه عن عزمه على التعلم ، واتخاذ أولى خطوات التحرر من القهر المعنوى الذى ستقدم لنا (الشطار) فصوله ، بعد أن جسدت لنا جل أحداث (الحيز الحافى) تفاصيل هروبه من القهر المادى وطبيعة تحرره منه . وقد زاوجت بين الإعلانين لأن للإعلان الثانى ، رغم أنه من شئون الذات الراوية الخاصة ، بعده الاجتماعى والتاريخى الأوسع الذى يعرب عن فرصة أبناء القاع الاجتماعى الجديدة ، أو على الأقل حلمهم بأن الاستقلال يعد بمستقبل أفضل لهم ، ويفتح أمامهم فرصاً لم تخطر على البال من قبل أن بإمكانهم الحصول عليها .

ورغم أن بنية السيرة الذاتية الروائية أتاحت هذا التزاوج الحميم بين الذائق والقومى ، فإن السيرة تستهدف بالدرجة الأولى تفاصيل عملية تحرر الذات من القهر المادى ، بينما تهفروايتها إلى توسيع أفق هذا التحرر ليشمل الوطن كله ، وتتغيا شطارتيتها إنصاف أبناء القاع الاجتماعى من الشطار والصعاليك . وقد بدأ التحرر من القهر المادى حقيقة يوم هجم

حاجات الجسد الضرورية الأخرى التى تتمتع المصادرة على جوهريتها من إدخالها فى لعبة التهييج والإثارة . وهذا المنهج السردى المتميز لا يعيد تأسيس الجنس على سلم أولويات مغايرة فحسب ، وإنما يكشف عن وجود مجموعة من الأواصر العميقة بين أبناء هذا العالم المامشى المهيض لا تكشف عن نفسها إلا من خلال علاقات الجنس السوية منها والشاذة . كما أن الشذوذ الجنسى الذى تصوره بعض أحداث هذه السيرة ليس إلا أحد أشكال انتهاك الإنسان واستغلال حاجته إلى الأكل والطعام وحتى الجنس .

هذا المنهج السردى نفسه هو الذى يجرد العنف والبؤس والفاقة من كل أثر للرومانسية الانفعالية الزائفة ويجعلها إلى واقع مجسد قاس ، فى صلاته وشراسته قدر كبير من الموضوعية والجمال . إنه يصف تشرده بلا أدنى أثر للانفعالية :

« فى فصل الشتاء تعودت أن أنام فى ركن مخبئة . أكور نفسى كالتفتند . ألصق ظهري إلى جدار القرون الساخن . حين أفيق فى الليل لأغير وضعى أو لأبول ، أجد فوقى قطعاً تنام . أحياناً استعذب شخيرها الخفيف الذى يشبه هدير معمل بعيد » (ص ٧٢) .

فهذا الوصف الذى ينزل فيه البؤس الإنسان إلى مرتبة الحيوان ، يرتفع بالشاهد من خلال تخليصه من أى زعيق ، ومؤاخاته بين الذات الراوية والقطر التى تبحث مثلها فى هذا البرد القارس عن مكان دافئ يقيها قرا الشتاء ، إلى أفق جديد يعيد رؤية الأشياء بحياد وموضوعية ودونما تصنع أو افتعال . وهو نفسه الذى يقوده إلى اكتشاف معنى جدى فى الموت حينما ينقذه صبي من حملة الشرطة للقبض على المتشردين ويصحبه إلى النوم بأمان فى مقبرة بوغريقة (ص ٩٧) ، ويذهب إليها من تلقاء نفسه فى الليلة التالية فيباله ما بها من أمان . « إنه المقبرة هى المكان الوحيد الذى يمكن للواجد أن يدخله من يابه فى أية ساعة يشاء ، نهاراً أو ليلاً ، دون أن يطلب أحد إذناً بالدخول » (ص ١٠٨) ، ولم لا وقد سدت فى وجهه كل أبواب الحياة ولم يبق أمامه إلا باب الموت/الحياة . « إن الموت لا يتاجرون ، لا يخافون ، لا يجزئون ولا يتخاصمون . كل ميت فى مكانه . حين يتهدم قبره يدفنون مكانه ميتاً آخر . إذا

القاتلة وقررت عليها : السلطة الأبوية التي قتلت أخاه الطفل ، والسلطة الاستعمارية التي حصده رصاصها عشرات المغاربة في الذكرى الأربعين لإعلان الحماية . هذه السلطة التي غارس العنف والإرهاب لم يكن أمام الذات الراوية المتطلعة لتتحرر من سبيل إلا بمواجهة عنفها بالعنف المضاد . لكن هذا النوع من العمل سرعان ما تبخر بموت أحد المهريين واعتقال الآخر . وبدأت محاولات كسب لقمة العيش تفجر الصراع بين المسحوقين أنفسهم ، وتفتح عينى الراوى على أبعاد جديدة من القهر لم يكن قد خبرها من قبل ، ولا تنفع معها القوة العضلية التي علمته شوارع المدن أنها ملاذ الأول والأخير ، والتي كفلت له حرية الحركة حتى الآن . فقد بدأ يعرف ما تنطوى عليه الصفحات المطبوعة من عوالم ساحرة ، وما يعنيه العجز عن القراءة من قهر وإحباط . وينتهى الجزء الأول من هذه السيرة بعزم الراوى على قهر هذه العقبة الجديدة ، وبطقس وداعه طنجة للتوجه إلى العرائش والانضمام إلى أول مدرسة في حياته بعد أن جاوز العشرين ، وأثبت بقراره ذاك أنه بلغ سن الرشد بحق ، وشارف مدارج الوعي لضرورة أن يقهر منبع كل أشكال القهر والإحباط ، وهو الجهل ، وأن يتعلم .

البداية المغايرة ووعى النص :

وإذا كانت (الحيز الحافى) قد بدأت بالموت الميتافيزيقى والاجتماعى معا ، فإن (الشطار) تبدأ بداية مناقضة تماما ، لأنها تبدأ بالميلاد المعنوى التجسد فى الوصول إلى أرض جديدة وبدء تجربة جديدة . الوصول إلى العرائش ، أو بالأحرى إلى بر النجاة والأمان ، إلى النبع الذى سيستقى منه أولى قطرات المعرفة التى سيظل ينهل من بحارها على مد النص دون ارتواء . وهذا التباين بين البدايتين هو مدخلنا إلى التغيير الذى انتاب البنية النصية والعالم الذى تقدمه معا . لأنه إذا كانت عملية الهروب المستمرة قد صبغت الجزء الجزء الأول بقدر كبير من التنوع فى التجارب والحركة الدائمة فى المكان والزمان ، والانتقال من شخصية إلى أخرى إلى الحد الذى تأكدت معه عرضية الإنسان ، فإن الاستقرار فى مكان واحد من أجل التعلم فى (الشطار) أحال الحرب من أشكال القهر والقمع إلى نوع من البحث عن الذات واكتشاف إمكاناتها . وجعل الشخصيات التى اكتسبت درجة أكبر من الرسوخ والاستمرارية

عليه أبوه فى السوق الجديد ، فخلصه منه رفيقه عبد السلام والسبتاوى وأشبعاه ضربا حتى أدمياه ، رأيته يغطى وجهه بيديه والدم يسيل من بين أصابعه بغزارة . وقفت بعيدا أنتظر نهاية المشهد . تمنيت لو أنى أشاركهما فى ضربه . لو كان فى مكان خال من الناس لشاركتهما . كان عزاء لى أن أراه يضرب على مرأى منى حتى يسيل دمه كما سال دمي كلما ضربني » (ص ٧٥) . ولما يكتشف رفيقه بعد المعرفة أنه أبوه ويبديان شيئا من الدهشة يؤكد لها « إنه يستحق أكثر مما فعلتماه له . إنه كلب » (ص ٧٦) . وحينما يدخل مقبرة بو عريقة لكى ينাম فيها بعد هروبه من الشرطة ، تتداعى فى ذهنه الأفكار ، دخلنا عالم الصمت الأبدى . فكرت : هنا مدفون أخى عبد القادر .

حين يموت أبى سأزور قبره لكى أبول عليه . إن قبره لن يصلح إلا لمرحاض » (ص ٩٨) . وقد كان هذا الحادث بداية المواجهة مع الأب والسلطة معا ، فقد كان ضرب الأب أمامه هو المقدمة التى جاءت بعدها مواجهته مع الشرطة التى كانت تبحث عن رفيقه ، ثم مشاهدته لفظائع السلطة الغاشمة إبان مظاهرات مارس ١٩٥٢ ، ثم تحديه لها باشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى . والواقع أن كل هذه المواجهات مع السلطة هى فى بعد من أبعادها مواجهات مع الأب الذى اختدمت كراهيته له على مر السنين ، واستحالت هذه الكراهية الصامتة بعد حادث السوق الجديد إلى معركة لم تتوقف فصولها إلا فى (الشطار) ، وبعد أن انقلبت الأدوار ، وأصبح باستطاعة الراوى أن يفرض إرادته على الأب ، بعد أن هدده بيد الهاون وأمره بالكف عن ضرب أمه . بل إنه يمهد للإجهاز عليه كلية منذ الصفحات الأولى فى (الشطار) حينما يعلن موته قبل ٢٣ سنة من وقوع هذا الموت فى صيف ١٩٧٩ .

وليس من قبيل الصدفة أن يشعر الراوى أثناء اشتراكه فى عملية التهريب مع القندوسى أن هذا العمل هو أفضل من أى عمل آخر كنت أقوم به من قبل . إنها مغامرة تجعلنى أشعر برجولتى وأنا فى السابعة عشرة من عمري . إن مرحلة جديدة من حياتى تبدأ فى هذا الصباح الباكر » (ص ١٥٦) . لأن هذا العمل كان أول أشكال تحدى السلطة التى كرهها منذ كره الأب فى مطالع الصبا . فليس باستطاعة الذات الراوية أن تتحقق فى هذا العالم القاسى الغريب إلا إذا تحررت من قهر السلطة

من علامات الفضاء الجديد ورواسيه ، واستعد مسألة الثنائية الواضحة في بنية الجزء الأول من هذه السيرة ، وبدأت بدلائلها عملية الإحلال في المكان والحلول الكلي فيه ، أي انصهار الثنائية في وحدة كلية تحمل فيها المعرفة في الفضاء ، وينوب فيها الحنين إلى المكان والشعور بالآلفة فيه عن ذلك الذعر الباطني الذي جعل الهرب المستمر هو جوهر الحالة الوجودية في (الحيز الحافي) .

لقد اتسمت سيرة محمد شكري في (الحيز الحافي) بأنها كما يقول سارتر في وصفه لجنان جينيه سيرة « طفل طرد من طفولته »^(٢٣) ، عاش طفولته الخالية من الطفولة ، دون أن يتمكن من نسيان تلك الطفولة المفقودة التي لم يعيشها قط . لكن المهم كما يقول سارتر عن جينيه « أنه عاش واستمر يعيش هذه الفترة من حياته كأنها لم تستغرق إلا لحظة » . وحينما نقول لحظة ، فإننا نعني بذلك لحظة قدرية حاسمة fatal instant ، اللحظة التي تنطوي على الاستيعاب المتبادل والمتناقض لكل ما سبقها ولكل ما سيعقبها . لأن الإنسان ما يزال بالفعل كل ما كف عن أن يكونه ، وكل ما سوف يكونه في قابل الأيام في الوقت نفسه ، لأن الإنسان يعيش موته ويموت حياته ، يشعر أن ذاته ستكون ذاته الحميمة الخاصة وستكون آخر معا . إن الأبدية موجودة في ذرة الاستمرارية تلك . وفي قلب اللحظة المترعة بالحياة في اكتمالها ، يشعر الإنسان بهاجس أنه سيحيا بالكاد ، وبالخوف من المستقبل . وهذا هو وقت القلق وزمن البطولة في الوقت نفسه . وقت اللذة والدمار^(٢٤) . هذه اللحظة القدرية الحاسمة المتوهجة بكل تلك التناقضات هي لحظة الحياة الممتدة على مدى أربعة عشر عاما في (الحيز الحافي) ، وطفولتها المسفوحة هي الطفولة التي نسمي (الشطار) إلى استعادتها . لكنها لا تستعيدها هنا إلا بعد أن تبدأ عملية تحررها من القهر ، فليس ثمة طفولة مع القهر . فمع بداية التعلم ، وهو الخطوة الحقيقية نحو التحرر من القهر ، نحاول (الشطار) أن تستعيد تلك الطفولة المسفوحة التي لم يبدأ في معرف ملامحها الأولى إلا وهو في مقتبل الشباب ، أن تستعيد البراءة المستحيلة بعد أن قضت خشونة الطفولة التي عاشها في طراد مستمر من المجتمع ومن الأب على كل براءته .

يقول محمد شكري في مقدمته للطبعة العربية لـ (الحيز الحافي) « لقد علمتني الحياة أن أنتظر . أن أعى لعبة الزمن بدون أن أتنازل عن عمق ما استحصده : قل كلمتك قبل أن تموت فإنها ستعرف حتما طريقها . لا يهم ما ستؤول إليه . الأهم هو أن تشعل عاطفة أو حزنا أو نزوة غافية . . أن تشعل لهيا في المناطق الياب للموت » (ص ٨) . وهذه الكلمات التي كتبها بعد الانتهاء من الجزء الأول من سيرته بعشرة أعوام ، هي أفضل مدخل إلى تناول الجزء الثاني من هذه السيرة الذي كتب بعد عشرة أعوام آخر . لأن (الشطار) هي ثمرة هذا الانتظار الطويل الذي لم يتنازل فيه عما استحصده . فقد انتظر الكاتب طويلا دون أن يتنازل عن كشوفه ورؤاه ، ولذلك فإن ثمار الانتظار سرعان ما أخذت تتساقط بين يديه . لأنه يرى لغة الأدب العربي المعاصر تسير صوب المناطق التي استشرفها . وتقطع تجاربه خطوات فسحافي الطريق الذي سار فيه بجراة وحده قبل عشرين عاما . ولذلك فإن الانتظار/الجلد/المعاناة الذي كان موضوع الجزء الأول من هذه السيرة ، سرعان ما أفسح الطريق أمام نوع جديد من الانطلاق الواثق من قصده ورغم كل ما يواجهه من عقبات وما يعاينه من عثرات .

وتبدأ (الشطار) التي رقت فيها الكتابة وشتت وازدادت تركيزا بفصل بعنوان « زهرة دون رائحة » ، وعنوانه الفصول من سنن هذا النص الجديدة ، لأن (الحيز الحافي) اكتفت بتقييمها دون عنونتها . والعنوان هي أولى سمات هذا الاستقرار الجديد على الصعيد النصي ، وعلى صعيد الفعل معا . فقد أصبح للراوي مستقر وعنوان ثابت بعدما عاش كل مرحلة (الحيز الحافي) دواما مفر . فقد أخذ النص يعي نصيته بطريقة أبرز من تلك التي تبدت بها تلك النصية في الجزء الأول الذي كانت فيه الكتابة معايشة وحلولا محل الواقع وفيه قبل أي شيء آخر . ولا غرو في (الشطار) هي سيرة الرحلة صوب الكتابة والقراءة والتعبير عن النفس بالكلمات . ومن هنا كثر فيها الحديث عن هوم الكتابة وترصعت صفحاتها بالقصائد . لأنه إذا كانت (الحيز الحافي) تقدم لنا الإنسان الطالع من القاع الاجتماعي ، فإن (الشطار) تقدم لنا سيرة الكاتب مع

الكتابة ، ومع التجربة المعرفية كلها . بل إن عنوان هذا الفصل الأول نفسه هو مدخلنا إلى إحدى استراتيجيات هذا النص الجديد وهي الولع بالصور الاستعارية .

فالعنوان نفسه استعارة للراوى تومىء إلى تبرعم وعيه ، ولكن دون تحقيقه بعد . إنه زهرة في ريعان شبابها ، لكنه زهرة بلا رائحة ، لأنها زهرة بلا معرفة . وهي زهرة تسمى ميلادها الجديد ، حيث يبدأ النص بتزول الراوى من رحم الحافلة إلى ساحة العرائش حيث واجه منذ اللحظة الأولى رديفه وصورة ماضية المتمثل في هذا الطفل المتسخ الذى كانه ، ولكنه انفصل الآن عنه بطريقة تسمح له بالكتابة عنه من مسافة محايدة ولكنها حانية : « قدام الحافلة التى نزلت منها ، اقترب منى طفل متسخ ، حافى القدمين ، فى حوالى العاشرة من عمره » (٢٥) . وإذا كانت هذه البداية تقدم لنا صورة ماضية فى مرآة الطفل ، فإن ذهابه إلى مقهى السى عبد الله وعالمها الغاصص بلاعى الورق ويائع الكيف الكهل الذى ذكره بعفوية بائع الكيف فى قهوة السى موح فى طنجة ، والسى عبد الله نفسه الذى لا يختلف كثيرا عن صاحب المقهى الذى عمل به فى صباه فى تطوان ، يؤكد أن الواقع الجديد يتطوى فى حناياه على صورة للواقع الذى تركه خلفه فى طنجة . لكن جودة الصورة واختلافها بتأكدان لا بالتغير الكبير الذى انتاب الراوى والرؤية معا فحسب ، ولكن بذلك الحنين الجارف إلى طنجة وليلها المغربى وصيدها البحرى . بل إن انتهاء هذا الفصل ، بعد الامتحانات العديدة التى تعرض لها فى المدرسة لتقرير التحاقها ، بحكاية الأم التى انتحرت ابنها من فوق صخور ميناء طنجة ، ويمشهد البئر التى صادفها فى طريق العودة من المدرسة بعد الامتحان وألقى فيها حجرا يختر به عمقها ، واستهواه العمق واحتمال السقوط المدوخ ، يؤكد لنا أنه يعى وجود الموت الرازح وقدرة السقوط المغوية على جذب من لا يشبثون بقوة بأمل الصمود . لذلك يؤكد لنا أن « صوت السقوط يجذبني إليه بسحر قوى وأنا أقاومه » .

والوعى بمقاومة السقوط هذا هو الذى يجعل (الشطار) تجربة التخلص مما يسميه سارتر باللعة الوجودية- Ontologic al curse والمعنى الشامل لمصطلح الوجود وليس بالمعنى

الفلسفى المحدود الذى يربطه بفلسفة سارتر الوجودية . إنها اللعة التى يعيشها الراوى بسبب وجوده ذاته كأنها رديف هذا الوجود . وهى التى تجعل « الإهانة دائمة ومتجددة أبدا . لأنها ليست على لسان هذا الشخص أو ذاك ، صريحة وبيّنة ، بل على كل شفة تنطق باسمى . إنها قابعة فى الكينونة نفسها ، فى وجودى ذاته ، وأجدها فى كل العيون التى تنظر إلى ، وفى كل القلوب التى تتعامل معى . إنها تسرى فى دمي ، وقد دونت على عجاى بحروف من نار . أنها تصحبنى أينما حللت على الدوام ، فى هذا العام وفى العالم الآخر . إنها نفسى » (٢٦) . مثل هذه اللعة الوجودية التى تنطبع بحروف من نار فى الروح لا يستطيع صاحبها أن يتخلص منها بسهولة ، خاصة إذا كان فى اللحظة ذاتها هو الماضى والحاضر والمستقبل . غير أن هناك قوة وحيدة تستطيع أن تخلص صاحبها من نيرها وهى قوة الفن وقدرته . وهذا ما استطاعت كتابة (الخبز الحافى) أن تفعله إلى حد كبير ، كأن فعل الكتابة هو نفسه فعل طرد هذه اللعة الشريرة بفضل رقى الكتابة وتعاويذها .

التنويعات المعرفية على فضاء التجربة :

ووعى الراوى فى مطلع (الشطار) بأن صوت السقوط يجذبه إليه من قاع هذا البئر السحيق ، إشارة إلى أن هذه اللعة الوجودية لا تزال تطارده ، ولا تزال بعض تجلياتها المراوغة تظل عليه فى واقعه الجديد الذى تستهدف رحلته فيه التخلص كلية من سيطرة هذه اللعة عليه ، وتحكمها فيه . لذلك فإن انعكاس صورة الماضى على مرايا الواقع الجديد فى الفصل الأول ، وتأسيس علاقة التماثل والتباين ، سرعان ما يدخل بنا مع الفصل الثانى « حين يفر السادة يموت العبيد » إلى خرائط عالم (الشطار) الجديدة والمغايرة . عالم لا يقتصر فيه الوعى على الراوى الذى جاء بعد أن بلغ سن الرشد يبحث عن المعرفة ، ولكنه امتد إلى الجماهير التى تصرخ فى ساحة إسبانيا مطالبة بسقوط الباشا والحونة . وتورد بعنفها المؤيد بعنفوان الاستقلال الجديد على كل عنف الماضى الاستعماري الكشيب وتتقم من شرسته . إنه عنف مترع بالأخطاء ككل عنف عفوى ، يروح العبيد ضحيته بينما يتمتع السادة بالفرار ، ولكنه يكشف عن بدايات الوعى وبدايات القدرة على تغيير الواقع ، وعن أنه ليس عنفا ميتافيزيقيا قدرها عبثا كما كان الحال فى

(الخبز الحافي) ، ولكنه عنف معقلن إلى حد ما . اكتسب أبعادا اجتماعية واقتصادية وسياسية ، وأصبح خطوة على طريق الوعي . لذلك كان طبيعيا أن يكون عنوان الفصل التالي له هو « أول درس » وهو درس يشي بذكاء الراوى التميز ويقدرته على أن يتعلم منذ اليوم الأول أهم دروس العملية التعليمية برمتها ، وهو جماعيتها وشمولييتها وتعاونيتها . « منذ تلك اللحظة صرت أتعلم من التلاميذ أكثر مما أتعلم من المعلمين » . كما أن مسيرته التعليمية بعده تضع عنف بدايات الاستقلال العفوى وفوضاه الشعبية تلك ، في مواجهة سعى الراوى المنظم لتحقيق استقلاله الشخصي والمعرفي معا ، وتوطيد سلامه الذاتي مع المكان ، واستيعاب العالم ، وإعادة إنتاجه في صيغ جديدة .

في الفصول الثلاثة التالية تفتح بعض جوانب العرائش للراوى وتقدم له تنوعات أخرى على شخصيات القاع الاجتماعي التي عرفها في حياته السابقة ، كأنما يجذبه الماضي باستمرار إلى دائرته المغوية ليختبر مدى قدرته على مقاومة السقوط فيه من جديد . لكن رغم تماثل التنوعات فإن تجربة التحصيل المعرفي تلف كل شيء في مناخها المحفز للوعي ، وتكسب التفاصيل القديمة دلالات جديدة ومغايرة . فلم يعد الراوى هذا الإنسان العفوى الذي يستجيب للمواقف بجسده وانفعالاته ، وإنما بدأ كل شيء يمر عبر عقل يقظ يستشرف عواقب الأمور . فعندما ضربه المدرس حتى أدمى أذنه لم يستجب للموقف بالعنف الجسدى المضاد كما فعل أكثر من مرة في (الخبز الحافي) ، ولكن بإعادة وزن الأمور وتقدير عواقبها : « لمست أذن الدامية . استنكار في نظرات رفقائي . تآزروا معى صاغرين . فكرت أن أنهض وأرغمى عليه . أن أتناطح معه كما كنت أفعل في تطوان أو طنجة في المشاجرات حتى ولو انهزمت . أن نتعارك حتى ينخور أحدهنا . أن أحاول عض أذنه الحمارية حتى أبتريها وأبصقها في وجهه . لكن سيكون آخر يوم لي في المدرسة . سأترك أذن الحمار لأسنان الحمير » .

وينطوى هذا القرار الأخير على مجموعة من الدلالات الهامة ، أقلها أنه (عندما لجأ إلى تلك الصورة الاستعارية برمتها التهكمية عن أذن الحمار وأسنان الحمير) قد حاول التهرب من

شأن الموقف كله والسخرية منه ، وهى سخرية تنطوى على قدرته الواضحة على رؤية الموقف من الخارج رغم مشاركته فيه ، وهى درجة هامة من درجات الوعي . وأهمها أنه قد حكم على حياته الماضية كلها بأنها حياة حمير ، وجسد بهذا الحكم انفصاله النهائى عنها وعن منطقها القاصر الأرعن ، وأنه يعى أن كبح جماح ردود الفعل العضوية هو الثمن الفادح الذى لا بد أن يدفعه لتعيرين العقل ، ومواصلة التحصيل . فقد أصبح التعليم غاية تستحق التضحية من أجلها بكل نفيس ، بما في ذلك ردود الفعل المباشرة قصيرة النظر . ألم نبخرنا بأنه يشتري « السجائر الشقاء » للكسيح المتفوق في الرياضيات ليعلمه فنونها ، بينما يكتفى هو نفسه بتدخين الأعقاب التي يجمعها من الطريق . هذا الإيثار من أجل العلم وتحمل الكثير من المصاعب هو الذى يكسب رحلته مع المعرفة مذاقا الفريد ، ويجعلها معركة مع الإرادة ضد كل ما علمته إياه تجربة السنوات الأولى في حياته من آثرة وأنانية .

هذا الوعي الجديد الذى بدأت بواكيره في نهاية (الخبز الحافي) ، ونجحت ملاعقه في (الشطار) ، هو الذى يمكنه من التعامل مع بقايا عالمه القديم من منطلق جديد ، ودونما خوف من السقوط . « لم يكن لي مكان قار أنام فيه . كنت أتبع خطى السكارى والحشاشين وطوافي الليل . أجد لي دائما مكانا بينهم . لقد كانت لنا الذكريات نفسها واللغة نفسها . لنا عالمنا ليلا ونهارا . في لعنتنا الجميلة . إن السكارى والحشاشين وطوافي الليل يتشابهون ويتآزرون أينما كانوا . في أى زمان ومكان . إنهم يرفضون الدخيل عليهم والوسيط إذا لم يعتنق لعنتهم ! » . هذه اللغة الجميلة التي يستطيع الراوى أن يتحدث عنها بحرية تنطوى على نوع من الخلاص من اللعنة الوجودية التي لاحقته طوال فصول (الخبز الحافي) دون أن يستطيع حتى الحديث عنها أو الوعي بشروطها . إنه يختارها هنا بحرية ، والاختيار نفسه نوع من التحرر من أسرها . ولذلك فإنه يصفها بأنها « لعنة جميلة » لأنه يختار التعامل معها بوعي الحرية ، وثقة السيطرة على كل شروطها . وهو الوعي نفسه الذى يتيح له أن يتحدث عن علاقته بأصحاب هذه اللعنة بصيغة الفعل الماضى « لقد كانت لنا الذكريات واللغة نفسها » التي ينطوى تعزيز انصرامها بلام التأكيد وقد التوكيدية على

مشروطا بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون فعافه ، كما عاف « كثره » حينما سقطت في يده آخر الليل ثمرة ناضجة ولكنها معطوبة مخمورة . وانشغل بحب « ربيعة » الحبس المرح الذي لا موت فيه ولا جنون ، حتى عاد من جديد إلى العرائش مع بداية العام الدراسي الجديد . وفي العرائش بدأ يعرف أنواعا أخرى من العواطف مثل عاطفته الأبوية نحو « سلوى » طفلة عظيمة التي تعد في مستوى من مستويات الدلالة في النص معادلا آخر له ، فهي خضراء الدمن وهو « زهرة بلا رائحة » ، ومثل صديقه الكفيف « المختار الحداد » العذرى لمعشوقته البتول ، وصداقة حميد وسعيدة وعائشة التي تنتمي إلى العالم القديم أكثر من انتمائها إلى عالم الصوات الجديدة والمشارع اليكرو . وأصايبح نهاية الأسبوع الحلوة التي يصطحب فيها سلوى للترهة ثم يذاكر لها دروسها ، ومشاعر القلق عليها عندما مرضت . بل لقد استيقظت فيه مشاعر البنية نحو أمه عندما أدخلوها المستشفى بعد إصابتها بمرض السل ، فقرر أن يعودها في تطوان . كما اكتشف أهمية قدرة حميد على أن يبدأ دائما من جديد « إنه دائما مستعد أن يبدأ حياة جديدة . لا يتعلق بشيء . في نظره كل شيء هش قابل للسقوط والانكسار » ، كأنه يدرك عبر هذا الاكتشاف فقدانه التدريجي لتلك القدرة القديمة المدهشة .

طنجة : مركز العالم ومداره :

حينما يعود الراوى إلى تطوان ينفس عليه التفرسيتي ، صديقه القديم ، ما حققه من تعليم ، رغم نجاحه التجاري ، فيزداد تقديره لقيمة ما أنجزه ، خاصة بعدما يعرف بسجن عبد السلام وهرب السيتاوى : رفيقى الصعلكة القديمة . إن عودة النص إلى تطوان لم تكن إذن لعيادة الأم المريضة فحسب ، وإنما للمقابلة بين حاضره الراوى وحاضره من لم يسلكوا الدرب الذي اختاره ، أو بالأحرى صورته في المرأة لولم يبدأ رحلته مع الوعى والتعليم ، وبالإضافة إلى هذا كله ، لتأكيد استمرار الصراع مع الأب ، والإجهاد التدريجي على سلطته الغاشمة ، حتى لا يقطن أحد به الظنون حينما ينحنى لمعاطف السلطة في المعهد بالرغم من أنه لم يقبلها أبدا في داخله : « في القسم الداخلى لم أشعر أننى أعيش في امتياز . السرير نظيف . الأكل أجود من

إلغاء فاعليتها في الحاضر . وينبع اعتناقه الإرادى لها من وعى يرفض هذا العالم للدخلاء عليه ، ومن هنا فإنه ليس اعتناقا تطوعيا فحسب ، ولكنه اعتناق موقوت كذلك .

وكان لابد من تأكيد هذا التحرر من اللعنة الوجودية القديمة قبل العودة من جديد إلى طنجة « لعينى معها جفا كلانا الآخر » بعد أن أنجز مرحلة ، ونجح في امتحان الالتحاق بالتعليم الثانوى ، لأنه يمارس في طنجة الكثير من الأعمال التي تنتمى من حيث مظهرها إلى ممارسات الماضى ، ولكنها تختلف من حيث الوقوع والمخبر . التجارة في بيع الساعات الزائفة في الميناء ، أو التردد على دور البغاء ، أو مصاحبة بعض رموز الماضى ، وغير ذلك من التجارب القديمة التي تصب الآن في مجرى جديد هو مجرى « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » . فتجربة هذا العناد الجديد الذي لوعته به « كثره » من تجارب الحب الرقيقة والجديدة على عالم هذه السيرة الذاتية . وهى تجربة يؤكد مسارها المفرد أن الراوى قد بلغ درجة من النضج تسمح بالحب فوق الرغبة الطارئة . وأنه وقد تحرر من حاجة الجسد الأساسية البسيطة بدأ يبحث عن إشباع حاجات عاطفية وروحية أعمق ، وخاصة حينما يعرف أن « كثره » تبحث هى الأخرى عن حب حقيقى . ولذلك ما إن متاح له فرصة الانفراد بكثرة في إحدى الليالى ، بعد أن عادت إلى الفندق مخمورة ، حتى يترفع عن انتهاز تلك الفرصة ، ويعاملها بطريقة لا تنم عن احترامها لها فحسب ، وإنما تشي كذلك باحترامه العميق لنفسه وإنسانيته .

وتبدأ بعد ذلك عملية المواجهة المكانية في النص بين طنجة وغيرها من فضاءات التعليم والعمل من العرائش إلى تطوان وغيرها ، وتبدأ أيضا عملية اكتشاف جوانب جديدة أخرى من جوانب حياة هذه المدينة المغوية . فإذا كانت طنجة في الماضى هى فضاء إشباع حاجات الجسد الذى طالما عانى من الحرمان ، فقد بدأت تكشف عن قدرتها على إشباع حاجات الروح . وبدأ القلب يهفو فيها إلى الحب الحسى لا العاطفى ، فلا تنس أننا في طنجة ! وما أدراك ما طنجة ! وأن الراوى يقر بأنه لا يعرف ما « الحب الحقيقى » . اشترى بعض كتب المغنطوطى وجيران ومى زيادة حتى يتعلم منها ماهية الحب الحقيقى ، فوجده

مطعم المدرسة الابتدائية . لكن طاعة قانون الداخلية الصارم بولد في نفسى توترا شيها بحيوان في قفص » .

كما أن تعريجه على طنجة قبل العودة مرة أخرى إلى العرائش لم يكن للمداواة من السهلان الذى أصابه نتيجة نومه مع المرأة التى جلبها له التفرسقى ، وإنما كما سيتأكد لنا كلما توغلنا في النص لتأسيس طنجة محورا لعالمه الجديد ، كما كانت هى مجال عالمه القديم ، وللتوحد في فضائها الجامع للمتناقضات تفاصيل الحياتين ، ودلالات العالمين . إنها محطة لأبد منها عند كل منعطف من منعطفات الرحلة . صحيح أن تطوان هى الأخرى محطة يتكرر التعرّيج عليها ، بل يعود إليها عندما ينجح في مباراة الدخول إلى مدرسة المعلمين ، إلا أن العودة إلى طنجة نكتسب دائما طعاما مقابرا ودلالات أوسع . فهو يدرك أن صورة تطوان التى يرسمها في سيرته أجمل من حقيقتها ، لأن قدرة الفن على استعادة الواقع تفضي عليه الكثير من الجمال كما يقول شكّرى للمستشرق الياباني نوتاهارا . لكنه يعي في الوقت نفسه أن هذا ليس هو الحال مع طنجة ، لأن طنجة تظل أجمل من كل صورها وأعتقد . ولأن العودة إلى تطوان أو العرائش أو غيرها من فضاءات العالم القديم ليست عودة محمولة على أجنحة الحنين فحسب ، ولكنها عودة تنغيا تأكيد انفلاته من هذه الفضاءات وتكريس نجاته من أنشودة الحياة فيها . فحينما يعود إلى تطوان يؤكد لنا نجاته من مصير عبد السلام والسبتاوى وخنى التفرسقى لو بقى فيها . ولما يرجع إلى العرائش يكون ذلك لتأكيد أنه لو بقى فيها لطرد كما طرد حميد من الهري أو لفقد حبيبته كما تزوجت بتول غتار .

لكن العودة إلى طنجة شئ آخر . إنه يذكرها ويفتقدها وهو في غيرها من الأماكن ، حتى وهو في مراتع الصبا وموائل الذكريات يهتف : « لو كنت في طنجة لما أحسست بهذا الفراغ الممل . هناك أستطيع أن أولد من أكثر الأيام كآبة وعوزا بعض المتع . العزلة هناك حرة لها مذاق الثوت البرى . وهنا مفروضة ولها مذاق الخنظل » . فطنجة هى مركز العالم بالنسبة لهذه السيرة الذاتية ، وألفتها والسيطرة عليها هى غايتها . فاكشاف فضاء مدينة طنجة ، ومعرفته الحميمة ، والارتباط الوثيق به ، رديف التحرر في هذا النص وليس بأى حال من الأحوال

اكتشافا لسجن جديد . ففى النص مجموعة كبيرة من الفضاءات التى خيرها الراوى وعاش فيها لعتته ومسجته ، وارتبطت بمرحلة أو أكثر من مراحل حياته العاصفة الثرية تلك . ولكن اختياره لمدينة طنجة للارتباط بها والتغنى بها وإكسابها هذه الأبعاد الأسطورية المتعددة التى تجتمع كلها في قصيدة النص أو فصله الأخير هو تأكيد حريته التى صاغت كل تفاصيل هذه التجربة الحياتية الشيقة . فطنجة هى مدينة أهم تجربتين في حياته : تجربته مع الجنس وتجربته مع المعرفة والكتابة . فإذا عدنا إلى تجارب الجنس المتوهجة في هذا النص سنجد أنها كلها تدور في هذه المدينة الأسرة ، بينما نصيبه تجارب الجنس خارجها بالمرض أو الغثيان . وكل تجارب الكتابة تنبع منها وترتد إليها في الوقت نفسه . صحيح أن موجهه الأول في عالم الكتابة كان الأديب محمد الصباغ في تطوان ، إلا أن انطلاقاته المعرفية الحققة ارتبطت كلها بطنجة . كما أن أول عمل له بعد انتهاء تدريبه بمدرسة المعلمين بتطوان ، كان هو الآخر بطنجة بمدرسة الحى الجديد للبنين والبنات ، وأول سكن له بالمعنى الحقيقى لهذا الاسم كان في فال فلورى بها كذلك . فإذا كانت طنجة هى مدينة اللذة والحرام والعنف ، فقد نال شكّرى نصيبه وزيادة من لذاتها وحرامها وعنفها ، وأحال تجاربه مع ثالث المدينة إلى دروب للحرية ، تقترب به كل تجربة من تجارب هذا الثالث خطوة أخرى من جوهر التحرر .

علاوة على هذا كله فإن النص يعد في مستوى من المستويات قراءة للتاريخ السرى لطنجة بمواخيرها وحاناتها وبارات الأجانب فيها ، والتاريخ الشفهى لثقافتها التحتية ولروادها من ضعاليك المغرب والعالم معا ، وسجل تحولاتها وأوجاع بنيتها . ولا يمكن الفصل في هذا المجال بين تحولات المدينة وتحولات الراوى، فقد اندغم كل منهما في الآخر ، وأصبح ابن الخانات والليل يجب ليل بيته فيها لا ليل الخمارات ، وصباح الجبل والبحر لا صباح الشوارع اللاهنة ، والمقامى التى تنتظر أول المستهلكين . فيها قرأ هاينريش هاينى وعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيللى وكيتس وبيرون وثورو وفروست . كما اكتشف سارتر وروسو وروائع الشعر الإسباني وحياة فان جوخ ، كل العلامات الهامة في رحلته الثرية مع الأدب ومع المعرفة ، وفيها أيضا واجه الجنون والانهارات العصبية وعرف

لكن الراوى الذى عاش فيها هوية سقوطه استطاع أن يجيها فيها كذلك طقوس تحرره .

المراوحت الزمنية واستراتيجيات التناص :

ويكشف هذا التحرر عن نفسه فى أحداث هذه السيرة الذاتية الشائقة فى الوقت الذى يسفر عن حقيقته عبر بنيتها النصية . ويكشف استخدام هذا النص الشائق للزمن عن تسلسل آليات هذا التحرر إلى كل جزئيات العمل وتلبسها لمختلف استراتيجياته . فمع أنه يبدو للوهلة الأولى أن النص يلتزم بالتسلسل الزمنى فى تعاقبه وتتابعه ، إلا أن النظرة المتفحصة ستكتشف أن هناك الكثير من المراوحت البندولية فى حركة الزمن فيه ، والكثير من القفزات إلى المستقبل . فنحن نعرف أن الجزء الأول من هذه السيرة الذاتية كتب فى أواخر الستينيات أو مطلع السبعينيات ، وأن الجزء الثانى كتب عام ٩١/٩٠ . ومن هنا فإن الكتابة فى الجزأين تتم بمنطق الزمن المستعاد . لكن هذا المنطق وإن سيطر على معظم أجزاء (الخبز الحافى) تعرض لعدد من التحولات فى (الشطار) التى ازداد فيها وعى النص بنصيته كما ذكرت . وأصبح استخدام النص للزمن يخضع لسيطرة الراوى على مادته وأولويات تراتبها ، أكثر مما يخضع للتسلسل الزمنى نفسه . ولأن موضوع الجزء الثانى هو الميلاد والاحتفال بقيمة السعى والحياة ، فقد انتابت هذه الاستراتيجية فى التعامل مع الزمن كل الحالات التى ورد فيها ذكر الموت فى النص . إذ يقدم لنا موت الأب فى عام ٧٩ قبل ٢٣ عاما من حدوثه ، وكذلك موت صديقه الأعمى المختار بعملية جراحية عام ٧٤ قبل حدوثه بوقت طويل ، وموت الأم عام ٨٤ وتدوين التاريخ باليوم قبل سنوات عديدة من حدوثه . وهذا الاستباق المتعمد للموت ينفى أثره الفاجع عند حدوثه ، ويقلل من تأثيره السلبي على عالم النص . كما أنه لجأ فى القسم الأخير من (الشطار) إلى حيلة تثبيت الزمن أو إيقاف سريانه ، ليقدم لنا تلك الصور الشائقة عن العديد من الشخصيات التى تكسب المدينة بعدها الإنسان الشامل ، حيث لا تستوعب أبناء المغرب وحدهم ، وإنما أعماط من النرويج حتى الشاطئ الإسباني المقابل .

وتكشف آليات التحرر عن نفسها عبر استراتيجيات التناص فى الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى الذى يحتوى الكثير

سلام الروح لما اكتشف سر المكان . وفيها أيضا صاغ حلمه المستحيل عن المرأة المستحيلة . « إن المرأة التى أعيش معها إذا لم تجعلنى أعزف عن كل النساء ، فليست هى المرأة التى ينبغى لى أن أعيش معها . ينبغى لها أن تكون هى كل النساء . وكل النساء لسن هى . ينبغى لى أن أميزها فى الظلام حتى وإن تكن بين جمهرة من النساء . إذا انطفأت الشموع يضيء كلانا الآخر . إذا حجبونا بستر سميك أراها وترانى . المرأة النور الخارق . المرأة الشفافة » . وفيها بدأ يعرف نماذج مثيرة من الأجانب الذين وجدوا فيها ضالهم . كتاب وشعراء وفنانون ، ألقت الحياة بقواربهم فى مينائها فقرر بعضهم ألا حياة بعدها . ونساء إسبانيات فقدن أزواجهن فى اجتياح فرانكو لإسبانيا فجنن إليها تهدهد جراحهن ، ويدهدن جراح عشاقها الدائمين .

وتوشك الفصول العشرة الأخيرة أن تكون دراسة شائقة فى جغرافيا هذه المدينة البشرية ، وأركيولوجيا تراكمات العابرين فيها من الأجانب والشعراء والمحبطين ، ومن الأحداث والمآسى والأعمال . وتبلغ هذه ذروتها فى قصيدة النص الأخيرة « طننجيس » التى تلخص كل تجربة الراوى فيها ، وتوطد أواخر حلوله فى تواريقها معا ، تصالحه معها ، اندغامه فيها ، وحلولها فيه .

يحكون عنك أن طينة الخلاص منك ،
وأن نوحا فيك قد نغيا الأمان ،
وأنة حمامة أو هدهد ،
وأنة غراب ،

وبين موجتين ،
تناصت طنجة ملء زيد البحار

.....

يحكون عن كنوزك القديمة :

أن الغزاة هربوا وأوارها

يحكون أن حلمك البعيد

يجيى خجلان ويمضى رائعا .

يجاور النفى الذى يحاصر المدى

هوية التيه الذى يبدأ حين تنتهى

هوية السقوط

يستطيع فهم كلمات الترجمة ، على إقامة علاقة إنسانية ثرية مع فطيمة دون أن يتبادل معها كلمة واحدة . وهي معارضة تغنى عن أى تعليق ، وتواجه منطق الكلمات الصعبة ، بمنطق الحياة اليسير . وبهذا المنطق نفسه يقدم لنا كذلك (ليلي المريضة في العراق) لزكى مبارك التي جاء بها المختار كذلك لينفت عبر قراءتها عن هيامه بالبتول ، وليحى عبرها تقاليد الحب العذرى القديمة .

لكن التعامل مع النصوص الأجنبية يختلف كثيرا من حيث المنهج والموقف معا . فعندما تبدأ رحلته معها ، طالباً في مدرسة المعلمين بتطوان ، ويتوجه من « الأديب » محمد الصباغ ، الذي يفد إلى عالم النص لا باعتباره واحداً من الشخصيات التي يعرفها الراوى عن حق ، ويتعامل معها مع مَنْ يتعامل من بقية خلق الله ، وإنما باعتباره مثالا مرغى وتجبسدا لسمط متعال على الواقع إلى حد ما ، ويلوذة لرغبة تستهوى الراوى في أن يكونها . إنه نموذج للرغبة والوسيط معا في أطروحة جبران الشهيرة عن الرغبة المثلثة^(٢٧) . لذلك فإن كل ما يوجهه إليه من قراءات في الشعر الإسباني خاصة من أنطونيو ومانويل ماخادور ورافاييل ألبري ويايلو نيرودا وجابريللا ميسسترال والكسندر فيثتس وغيرهم يحتل مكانة توشك أن تكون فوق مستوى أى نقد . ليس فقط لأنه غير مؤهل لنقد أشعارهم ، ما رده الانتقار إلى هذا التأهيل عن نقد غيرهم ، وإنما لأن انتباههم إلى عالم الرغبة المثلثة يحجبهم من أى نقد . واستحوذ الرغبة عليه هو الذى يجعله يستنكر تحقُّقها عندما تبدأ بوادر هذا التحقُّق وينشر أولى أعماله : قطعة مثربة بعنوان « جدول حى » وهو عنوان ينتمى إلى عالم مى وجبران والمنفلوطى الذين أشبعهم نقدا . لكن المهم هو أن النص يقدم هذا التحقُّق من خلال الذات التي لا تزال تشتهى الرغبة : « دوخنى الفرح وسكرت احتفالا بموهبتي الأدبية الدفينة . اشترت أعدادا كبيرة وزعتها على رفقاتي المتدربين لأشعرهم بأسمى بينهم . فكزت : ابن الكوخ والمزيلة البشرية يكتب أدبا وينشر . هذه الدهشة من الذات لا تحلّق مسافة بينها وبين الرغبة فحسب ، وإنما تنفى هذه الذات عن ذاتها إلى حد ما .

وتأكد هذه الفجوة بعد زيارته لمحمد الصباغ . « صحبت محمد الصباغ إلى منزله في المدينة القديمة . حجرة إنسان متعبد

من الإحالات النصية ، ف (الشطار) كلها مكرسة في بعد من أبعادها لرحلة الراوى مع الوعى والمعرفة ، وتحرره من قيود الجهل التي ربطته بلغة أبناء القاع الاجتماعى من الجهلة والمشردين والسراق . لكن الكثير من تلك الإحالات النصية لا ترد ، ككل شىء في عالم هذه السيرة المحكومة بمنطق صارم ، لمجرد التباهى بالمعرفة ، وإنما من خلال إدغام المعرفة في تجربة الحياة ذاتها وجعلها بعدا أساسيا فيها . فحينما تجربه ربيعة بأن كثرة تبحث عن الحب الحقيقي يشتري بعض كتب المنفلوطى وجبران خليل جبران ومى زيادة ، ويقرأها لأنه سمع هؤلاء الكتاب يكتبون عن الحب المثالى : الحب الحقيقي . لكنه سرعان ما يتصرف عنها ويقول : « وجدت بعض العزاء فيما يقوله المنفلوطى وجبران ومى . لكنه حب مشروط بالموت أو الحزن الأبدى أو الجنون » . ومن خلال هذه الملاحظة المقتضبة ، وانصراف الراوى عن تجربة عناد كنزة إلى تلك العلاقة الإنسانية والحسية معا مع ربيعة ، نعرف رأيه الحقيقي في تلك النصوص وفي الحب الذى تحدث عنه . وهذا أيضا ما نجده في بقية الإحالات النصية الأخرى .

فعندما أخرج له المختار الكفيف من تحت جلبابه ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) لهجرو ومده له وهو يقول : « هذا عمل عظيم ، أحسن ما يمكن لنا أن نقرأه » : يكشف لنا النص بمنهج مائل عن رأيه فيه :

« طلبنا قهوتين بالحليب . أخذت أقرأ له . معظم الكلمات لم أكن أفهمها . ألفاظ غريبة صعب على نطقها . المختار يعرف معنى كل الكلمات تقريبا . فى مشرب المقهى كانت هناك امرأة تشرب مع جماعة من الإسبانين . تضحك كثيرا يغازلها ثلاثة . بين لحظة وأخرى تنظر إلى . ابتسامتها مشرقة . بادلتها ابتسامتها الوديع . ماذا يحاورها ؟ فكرت أن للنساء نزواتهن . وضع النادل القهوتين وقال : القهوتان على حساب السيدة فطيمة » .

هنا ، يقيم النص معارضة مباشرة بين النص والواقعى : بين ترجمة حافظ إبراهيم لـ (البؤساء) ولغتها القاموسية القديمة التي يصعب عليه فهمها ، وبين قدرة الراوى نفسه ، الذى لم

واكتسبت من خلال التحولات التي حققت لها هذه المباحرة حق تعريتها ونقلها . وهذه « أنا » الماضية في وحدتها التي تخلت عنها « أنا » الحاضر فيها هي أكثر أشكال الوحدة نقاء ، لأنها وحدة الذات التي تخلت عنها ذاتها المتحولة . هنا نعود إلى نقطة البداية التي انطلقنا منها ، إلى الموقف الذي أنتج هذه السيرة . لنجد أنفسنا بإزاء « أنا » الحاضر المتمثلة في محمد شكرى صديق الكتاب والفنانين والمتقنين ، والرحلة الطويلة التي قطعها بعيدا عن « أنا » الماضى ، عن الطفل ، الجائع ، الجاهل ، الفقير ، المشرد ، والتي تبرر ما أدخلته هذه الرحلة عليه من تحولات دعوة الناشر له لكتابتها .

لهذا لم تصبح السيرة الذاتية نوعاً من استعادة هذه الأنا المتروكة التي تنتمى بحكم تباعد المسافة بين الاثنين إلى ماضٍ سحيق ، وإنما إلى عالم مغاير كلية ، تبدو فيه « أنا » الماضى خاصة في عزلتها ، وغربتها ، بل حتى أجنبيتها عن « أنا » الحاضر ، وخاصة في (الخبز الحافى) ، هي سر نجاح هذا الجزء في معزل عن (الشطار) التي تقيم جسرا بين الأنا- الماضى والأنا- الحاضر . « لأن الماضى هو فى الوقت نفسه موضوع الحنين ومجال المفارقة . بينما يستحيل الحاضر دفعة واحدة إلى مجرد حالة من التدهور الأخلاقي والتفوق العقلي في وقت واحد » (٣٩) . وهذه المفارقة بين الحاضر والماضى هي السر في حيوية سيرة محمد شكرى الذاتية التي استحالت فيها الاختلاف بين أنا- الحاضر وأنا- الماضى إلى نماذج بين عالمين قيميين وتاريخيين وإنسانيين معا . وهي التي حددت طبيعة الخطاب السردى ونوعية أسلوبه . فلغة النص البسيطة ، وأسلوبه الحاد الجارح المباشر ، لا يقيم حاجزا ، كما تفعل اللغة الأدبية الواعية بصقلها لتراكيبها وبـ « أدبيتها » ، بين الماضى المروى وحاضر الموقف السردى ، وإنما تنفخ الإجهاز على هذا الحاجز ، ونهى أن مباشرتها وبساطة أسلوبها هي وسيلتها للتخلص من فرض أبعاد الأسلوب الأدبى المختلفة لحركيتها وجمالياتها على السرد بطريقة تؤثر على الرسالة ذاتها . فثمة وعى واضح بأن أى أسلوب سردي مهما كانت طبيعته سيهدف إلى خدمة مواضع الكتابة السردية أكثر من اهتمامه بعملية استعادة صورة أنا- الماضى على حقيقتها . إنه أكثر من مجرد حاجز أو عقبة ، لأنه يستحيل إلى أداة تحوير وتزييف .

لفنه . غنب وتفاح وأجاص في صينية ، ضياء شاحب يعمق صمنا شاعريا . شويان ، ليليات مايوركا وقراءة رسائل ميخائيل نعيمة إليه . خرجت من عنده متمنيا أن يكون عندي بيت متوحد مثله . . لكنه من طينة وأنا من طينة » . إنها الفجوة بين الواقع والمثال ، بين الذات والرغبة التي تكتسب قيمتها من بقائها دائمة في نطاق الرغبة دون أمل في التحقق . ولهذا كله دخل في تلك الازدواجية في التعامل مع النصوص العربية بمعيار ومنطلق مغاير لذلك الذى يقدم به النصوص الأجنبية . ليس فقط لأن أجنبية النصوص الأجنبية تحميها من ضرورة الدخول في حوار مع الواقع ، ولكن أيضا لأنها تتيح له التعامل معها بمنهج انتقائي . « عرفت هاينريش هاينى قبل أن أعرف رامبو وفيرلين ونرفال وبودلير وشيلي وكيتس وبايرون . عرفت أنا أحب إذن فانا أحيا عند هاينى ، قبل أن أعرف أنا أفكر إذن فانا موجود عند ديكارت . ثم جاء سارتر فأيقظ في مفهوم ما آخر : أنا ما هو أنا ، وليس أنا ما هو أنا » . وهذا المنطق الانتقائي يختار من (السيمفونية الريفية) لأندرية جيد ، كيف ماتت جبرئيل من إنسانة ولم تمت مثل بهيمة . وهو نفسه المنطق الذى يتعامل به مع الموسيقى والأغانى بما في ذلك أغاني عبد الوهاب وأم كلثوم القديمة وأسمهان وفريد الأطرش .

لغة الذات وخطاب التحرر :

ينطوى منطق السيرة الذاتية عامة على مصادرة أساسية تفترض أن « الأنا » الراهنة ، التي تكتب السيرة من منطق لحظتها وكيونتتها ، تختلف عن صورة هذه « الأنا نفسها » في الماضى . ذلك لأن « تحول الفرد الداخلى ، وطبيعة هذا التحول النموذجية » هي التي تبرز تزويدنا بموضوع للخطاب السردى تكون فيه الأنا هي الذات والموضوع معا . وهنا نكتشف حقيقة مهمة وهي أنه بسبب اختلاف أنا الماضى عن أنا الحاضر ، تستطيع أنا الحاضر أن تؤكد هذا الاختلاف بكل قدرتها المتميزة على معرفة ماضيها وحدها . فتراوى لا يصف ما حدث له في أوقات محددة من حياته فحسب ، وإنما قبل كل شئ كيف استطاع أن يكون ما هو عليه الآن مما كان عليه من قبل » (٢٨) . وهذا الاختلاف بين حاضر الأنا وماضيها هو الذى يبرر تعرية « أنا » الماضى التي بارحتها « أنا » الحاضر ،

لذلك . . حرصت سيرة محمد شكرى الذاتية في جزأها على تجنب الكثير من الاستراتيجيات النصية المتاحة عادة لكاتب السيرة الذاتية من المذكرات إلى اليوميات . واهتم الخطاب السردى فيها بتقديم سرد مترابط تلعب فيه الحركة في المكان والزمن دورا أساسيا في إضفاء قدر من الوحدة والتماسك على البنية النصية ، وتؤكد من خلالها تفاصيل عملية التحرر من القهر ، ثم طرح عملية التحرر كلها في نهاية (الشطار) في أفق البنية الدائرية ، حيث تنتهى (الشطار) بالرجوع إلى لحظة تاريخية (عام ١٩٥٥) قبل لحظة بدنها مباشرة عام ١٩٥٦ ، لتؤكد من خلال تلك الدائرية استمرار عملية التحرر وعموميتها . وقد تركت عملية الاهتمام بترباط السرد ميسما على البنية النصية التي جنحت في كثير من جوانبها إلى الروائية والتخييل كما ذكرنا من قبل ، واتاحت لنفسها حرية نسبية في الحركة بين الأزمنة والأمكنة ، لا تتوفر عادة لكاتب السيرة الذاتية التقليدية . ومنجد أن هذه الحرية قد أثرت أيضا على طبيعة الخطاب السردى ذاته .

وإذا كان الخطاب السردى في (الحيز الحافى) يتراوح بين

الكتابة بضمير المتكلم المفرد والجمع ، فإن (الشطار) تضيف ، إلى هذين الضميرين ، ضمير الغائب في عدد من فصولها التي توشك أن تكون صورا قلمية صغيرة مثل « المروان » أو « روساريو » أو « سارة » أو « عشق ما لا يمكن أن يكون » وغيرها . لكن النص لا يقدم هذه الصور التي تروى في أغلب الأحيان بضمير الغائب كأنها مقدمة وحدها . وإنما يقدمها من منظور الراوى ، ويمزج في بعضها بين الضميرين : الغائب والمتكلم . ويراوح بين هذه الصور القلمية التي تبدأ من فصلها الثاني « حين يفر السادة يموت العبيد » ، وبين خطاب الذات الاعترافى أو السردى بضمير المتكلم . ولا تقتصر ملامح التحرر في (الشطار) على هذه المراحات وحدها ، وإنما تتجاوزها إلى بناء ذاكرة النص الداخلية بطريقة مغايرة لتلك التي أقام فيها النص تلك المزاوجة بين الذات والوطنى في (الحيز الحافى) لأن علامات ذاكرة النص الداخلية ، التي كانت تقتصر في الماضى على الأحداث العامة والقومية ، استحالَت إلى علامات شخصية صرف ، توحي بأن كلا من الراوى والنص قد بلغا درجة كبيرة من الاستقلال والتحرر من المواضع التقليدية معا .

الهوامش :

- (١) راجع شهادته « مفهومى للسيرة الذاتية الشطارية » التي ألفها في ملفى الرواية في فاس في كتاب (الرواية العربية : واقع وآفاق) ، بيروت ، دار ابن رشد ، ١٩٨١ ، ص ٣٢١ .
- (٢) راجع مادة شطرى (لسان العرب) لابن منظور ، (بيروت ، دار صادر ، ١٩٥٥) ، ج ٤ ، ص ٤٠٩ .
- (٣) محمد رجب النجار ، حكايات الشطار والمعارين في التراث العربى ، (الكويت ، سلسلة عالم المعرفة ، ١٩٨١) .
- (٤) يذكر محمد رجب النجار ثمانية كتب أخرى حول هذا الموضوع كتبت قبل الجاحظ هذا ، منها كتاب في أشعار اللصوص وكتبان في الحبل ، المرجع السابق ، ص ٤٤ .
- (٥) محمد رجب النجار ، المرجع السابق ، ص ٨ ، ٧ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٨ ، ٩ .

(٧) انظر : David Lodge, *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*, (London: Edward Arnold, 1977), p. 25.

(٨) لمزيد من التفاصيل حول موضوع الحدائنة وما بعد الحدائنة راجع دراسة إهاب حسن Ihab Hassan, *Paracriticism: Seven Speculations of the Times*, (Urbana, University of Illinois Press, 1975), pp. 39-59.

José Ortega Y Gasset, *The Dehumanization of Art : Other Essays on Art, Culture and Literature*, (Princeton, Princeton University Press, 1968), pp. 3-54.

(٩) راجع

M. M. Bakhtin: *Speech Genres & Other Late Essays*, trans. Vern W. McGee, (Austin, University of Texas Press, 1986), pp. 10—59.

(١٠) المرجع السابق ، ص ٢٢ .

(١١) في كتابه

(١٣) محمد برادة ، « الحيز الحافى : سيرة لقراءة الذات المغيبة » ، مارس ١٩٨٣ ، مخطوطة قد تكون منشورة ، فقد حصلت على نصها من برادة نفسه .

(١٤) انظر : M. M. Bakhtin, op. cit., p. 18 .

(١٥) المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

(١٦)

Stephen Spender, *Confessions and Autobiography*, in James Olney (edit)

Autobiography: Essays Theoretical and Critical, (Princeton, New Jersey. Princeton

University Press, 1980), p. 117.

(١٧) المرجع السابق ، ص ١٢ ، ٢١ .

(١٨) راجع دراسته

Georges Gusdorf, (Conditions and Limits of Autobiography), in James Olney, op. cit., pp 28—48.

Jacques Lacan: *Le stade du miroir comme formateur de la fonction de je*, (Revue française de psychanalyse 4 (1949).

(١٩) في دراسته المعروفة

Albert Stone, *Modern American Autobiography: Texts and Transactions*,

(٢٠) انظر :

in Paul John Eakin, *American Autobiography: Retrospect*

and Prospect, (Madison, University of Wisconsin Press, 1991), p. 96.

Barret Mandel, *Full of Life Now*, in James Olney, op. cit., p. 49.

(٢١) انظر :

(٢٢) محمد شكرى ، (الحيز الحافى) ، لندن ، دار الساقي للنشر ، ١٩٨٢ ، ص ١٢ . وكل المقطعات من (الحيز الحافى) من هذه الطبعة لذلك سأكتفى في النص بذكر أرقام الصفحات بعد كل استشهاد .

Jean- Paul Sartre, Saint Genet: *Actor and Martyr*, trans. Bernard Frechtman, (New York, Pantheon Books, 1963), pp. 1-2.

(٢٣) راجع

(٢٤) المرجع السابق ، ص ٢ .

(٢٥) محمد شكرى ، (الشطار) ، لندن ، دار الساقي للنشر ، ١٩٩٢ ، كل الاستشهادات مأخوذة من مخطوطة الجزء الثانى من سيرة محمد شكرى التى تصدر طبعتها عن دار الساقي فى الشهر القادم ، ولذلك ليس ثمة أرقام للصفحات بعد ، فلا معنى للإشارة هنا إلى أرقام صفحات المخطوطة لأنها ليست فى يد القراء . وسيكون العمل فى أيدي القارئ قبل صدور هذه الدراسة فى (فصول) .

(٢٦) جان بول سارتر ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٢٧) للمزيد من التفاصيل حول موضوع الرغبة المثلثة تلك التى تتكون من الذات الراغبة ، والرغبة ، والوسيط الذى تحاول الذات احتذاءه لتحقيق رغبته

Rene Gérard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, translated into English by Yvonne Freccero as *Deceit, Desire* : راجع : and the Novel: *Self and Other in Literary Structure*, (Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1965) .

Jean Starobinski, *The Style of Autobiography* in Seymour Chatman (edit) *Literary*

(٢٨) انظر :

Style: A Symposium, (Oxford, Oxford University Press, 1971), p. 289.

(٢٩) المرجع السابق ، ٢٩٣ .

رشيد ميموني*

أو نعمة الرقابة

عايدة أديب بامية

« سوف أمارس سياسة الإرهاب الثقافي بدون كلل . سأبدأ بدفع مرتبات مغرية لجيش من المراقبين يتميزون بالميكيا فيلية والمراوغة . سيكلفون بالكشف عن المثقفين من كل نوع ، وستعرض على أولئك ثلاثة اختيارات ، الارتداد أو السكوت أو المنفى . سأمنع التأريخ وسألغى هذه المادة الخطيرة من الدراسات الجامعية . سأحد تدريجياً من عدد الجرائد إلى أن تبقى جريدة واحدة فقط ، قد تُقرأ أو لا تُقرأ ، لكنها ستلزم بتكرار ما تردده قبلها إذاعة محاطة باستمرار بالدبابات ، تذيع بكل ثقة نبأ انتشار سماء زرقاء في كامل أرجاء الوطن . سأؤصد مداخل غرف آلات الإرسال الخاصة بوكالات الأنباء الأجنبية . سوف أنسى استيراد الكتب وسأترك الممثلين والسينمائيين ورجال المسرح عاطلين . سأصب اللعنة على جميع الكتاب الذين ينشرون أعمالهم في الخارج وأسأنيح مخطوطات الذين يسعون لنشر كتبهم داخل البلاد »^(١).

هكذا حدد « خمس وعشرون » في رواية (النهر المحول)^(٢) تصويره لمهام وزير الثقافة في بلده . لكن هذا التصور كان إلى حد بعيد ، واقعا أجبر « رشيد ميموني » على نشر روايته خارج الجزائر .

إن قصة الأدب مع الرقابة قديمة قدم عمر الإنسان ، فرضت عليه من طرف سلطات متعددة ، دينية ومدنية . وكثيراً ما كان أثر الرقابة على الأدب سلبياً . خاصة إذا استكان لها ولجأ إلى المحاباة والتزلف خشية من المواجهة ، أو تراجع عن مواقفه ليضمن استمراره .

* كاتب جزائري ، وُلِدَ عام ١٩٤٥ في مدينة بوضواو القريبة من العاصمة . أنهى تعليمه الثانوي والجامعي في الجزائر ثم درس إدارة المؤسسات في كندا : يعمل الآن أستاذاً في معهد للتنمية حيث يدرس الاقتصاد في جامعة الجزائر . حصل في مايو ١٩٩١ على جائزة حس الثاني للمحكّام الأربعة وهو عضو في المجلس الوطني للثقافة . يكتب رواياته باللغة الفرنسية .

العناصر الفنية البنائية والأساليب اللغوية حتى يحتوى المواقف المتفجرة في كتاباته ، أو لأنه كان قد بلغ مستوى جيداً من الضجج الفني في هذه المرحلة ، فقد كان لاتباعه الجديد دور فعال في إخراج رواياته من حيز الابتذال والتكرار ؛ ذلك أن المواضيع التي أثارها في كتاباته سبقه إليها العديد من الكتاب الجزائريين . فالروايات قديمة لكن الراوى جديد . قديم هو موضوع صدام الحضارات وصراع الأجيال الذي تناوله مولود معمري في رواية (سيات العادل)^(٩) ومالك حدّاد في (التلميذ والدرس)^(١٠) ؛ قديم أيضاً اهتمام القصصين بالتطفلين على حرب التحرير والوصوليين ، فقد صورهم الطاهر وطار في رواية (الزلزال)^(١١) وعبد الحميد بن هدوقة في (ربح الجنوب)^(١٢) ومحمد ديب في (رقصة الملك)^(١٣) وآسيا جبار في (القناير الساذجة)^(١٤) . وما فتئ الكتاب ، منذ بداية الثمانينات ، في إثارة الصعوبات المعيشية في الجزائر مثل أزمة المسكن ، وانقطاع المياه ، ونقص الموارد الغذائية والدواء ، وصعوبة المواصلات ، والفساد الإداري والمحابة ، وغيرها من النقائص والعيوب الاجتماعية المنتشرة في البلاد^(١٥) . أما موضوع ازدواج اللغة في الجزائر ومعاناة اللغة العربية بين أبنائها فقد أثر حتى الملل ، وتكرر إلى درجة الكلل في اللقاءات الأدبية والفكرية وعلى صفحات الجرائد والمجلات ، منذ السنوات الأولى للاستقلال^(١٦) .

وكان رشيد ميمون قد نفخ روحاً جديدة في عالم قديم من خلال أساليب فنية مبتكرة . وكان أسلوب التجرد من أقوى الدعائم التي اعتمد عليها في كتاباته متأثراً بالروائي « جوستاف فلوير » في روايته (مدام بوفاري)^(١٧) حيث وصل إلى مرحلة الجنون ، « ... جنون الصياغة وجنون التعبير » على حد تعبير « رولان بارت »^(١٨) . فقد انشغل « فلوير » أيضاً بالبحث عن وسيلة للتغلب على قيود الرقابة بدون التضحية بمواقفه وآرائه .

إعادة كتابة التاريخ

تبرز روايات « ميمون » رغبة شديدة في إعادة كتابة التاريخ لتوضيح ما خفى منه تماشياً مع السياسة الرسمية ورغبة الحكام في التعتيم على الأحداث أو حذف الكثير منها . ويندفع الكاتب

لقد عانى الأدب العربي من قيود الرقابة في عهد الاستعمار . لكن تسلط المحتل لم ينجح دائماً في كبح حرية الفكر لما للإنسان من قدرة للتغلب على الصعوبات وابتداع وسائل التحايل والتهرب . ولا شك أن الأدب فقد الكثير حين تسلطت الرقابة عليه واستفحلت حتى أودت بحياة الكتاب أو أوقفت إنتاجهم إما بالنفى أو السجن ؛ وقائمة الضحايا طويلة^(١٩) .

وقد اعتمد العديد من الكتاب على الأساليب الفنية المراوغة والوسائل البلاغية والبنائية المختلفة للتحايل على الرقابة وتسريب آراء ومواقف « ثورية » أو متعارضة مع السلطة الحاكمة . فصبوا أفكارهم في إشارات وقوالب متنوعة منها الحلم ، والحكاية الشعبية الخيالية ، والأسطورة ؛ كما تضاعف اعتمادهم على الصور البلاغية من استعارة ورمز وتجريد وتورية ، ولجأوا إلى السخرية والدعابة للإفلات من قيود الرقابة . ومن المفارقات الغريبة أن الرقابة على الأدب أسهمت في كثير من الأحيان في تنمية عملية الخلق والإبداع ، وحفز قدرات الأدباء ، فتماشياً مع المثل القائل : إن الحاجة أم الاختراع .

ورشيد ميمون أحد هؤلاء الذين عاشوا مفارقات الرقابة وتصرفاتها العشوائية ، غير أنها كانت عليه نعمة أكثر منها نقمة ، إذ شحذت موهبته الإبداعية وصقلت فنيات التعبير عنده^(٢٠) . وتبرز رواياته التطور الذي طرأ عليها نتيجة لتدخل الرقابة . فيبدو الفرق واضحاً بين ما نُشر منها في الجزائر وما نُشر في الخارج بعيداً عن عين الرقيب ، وإن كان الاختلاف يشمل أوجهاً فنية وفكرية متعددة ستتطرق إليها فيما بعد ، فإن أكثر ما يميز الروايات التي نشرت في فرنسا هو ارتفاع النسبة وشدة اللهجة . فبعد الخمس في الروايتين الأولىين (سيكون الربيع أكثر جمالا)^(٢١) (وسلام نعيها)^(٢٢) ، صارت الكتابة صراخاً عالياً . واندفع الأسلوب في إيقاع سريع ، متحرراً من الفواصل ، ومكتفياً بالتلميح والإيحاء .

أما في مجال التقنيات فقد لجأ ميمون إلى وسائل متعددة أثرت كتاباته فنياً أكثر مما أفادته في خداع الرقابة ، بما أنه لجأ إلى دار نشر فرنسية لإصدار روايته الثالثة (النهر المَحْوَل)^(٢٣) بناء على نصيحة مراقب صديق^(٢٤) . وسواء أبدع ميمون في تطويع

الصدق قبل كل شيء ، بدون التضحية بالمعطيات الفنية للعمل الروائي . أما خط الرواية السياسي فهو مسابير للسياسة الرسمية للبلاد في تلك الحقبة التاريخية . لذا سلمت (سيكون الربيع أكثر جمالا) من مقص الرقيب على الرغم من بقائها حبيسة الدار الوطنية للنشر والتوزيع سنوات طويلة (٢٥) .

استمر الكاتب في المسار نفسه ومن المطلق الوطني نفسه في روايته الثانية (سلام نحياه) ، لكن الفترة التاريخية التي تناوها الكتاب كانت أكثر حساسية من سابقتها ، فتصدت لها الرقابة وحذفت منها ألفاظا اعتبرتها نابية أو ذات مضمون جنسي ، كما ألغت فصلا كاملا وصف أحداث انقلاب ١٩ يونيو ١٩٦٥ (٢٦) ، وإن كانت الأجزاء المحذوفة قد أحدثت بعض الخلل في التوازن السردى للرواية خاصة في نهايتها ، فقد كتبت في الواقع من منطلق ثقة ، وحملها الكاتب على ما يبدو كل أفكاره ومشاعره . ولا نشعر باستياء ميمون إلا من خلال العنوان الذي يحمل في أصله الفرنسي (Une Paix à Vivre) شيئا من القدورية وإحساسا بالجزيرية مع بداية تجربة سنوات الاستقلال . ولا غرابة في اختيار ميمون عنوان روايته الأخيرة Une Peine à Vivre على النسق نفسه ، مقبها هذه المقابلة بين موقفين . وإن كانا مختلفين فهما يوحيان بانعدام الحرية .

لقد ظلت رواية (سلام نحياه) ، على الرغم من فعل الرقابة ، تعبيراً عن آمال وأحلام وطموحات الشباب الجزائري في ظل حياة الاستقلال . لكنها أبرزت من جهة ، بداية عهد البيروقراطية وعجزها من خلال الإجراءات البوليسية التي عاشها طلاب دار المعلمين بعد مظاهرة الاحتجاج التي قاموا بها . كما كانت ، من جهة أخرى ، ناقوس الخطر الذي دق محذراً ميمون من سلطة الرقابة . ومن الواضح أن الكاتب اعتُبر ، إذ إن روايته الثالثة (النهر المحول) تعتمد على العديد من وسائل التمويه الذي يلجأ إليه الروائيون للتخفيف من وقع موقفهم النقدي ، في أي مجال كان . فكانت هذه الرواية نقطة تحول في حياة رشيد ميمون الأدبية وبداية لجوئه لدار نشر فرنسية (٢٧) . أما فنيا فقد أبرزت قدرات وإمكانات مهولة عند الكاتب .

في تأدية مهمته بحمّة كانت ستؤدي به حتما إلى مواجهة مع السلطة التي يدينها . وجاء النداء في أولى رواياته . (سيكون الربيع أكثر جمالا) حيث سمع « مائك » هذا التعليق من والده : « أنفهم ؟ سيتحتم عليكم ، في يوم من الأيام ، إعادة صياغة التاريخ » (٢٨) . فتتابعت روايات ميمون تروى الأحداث حسب رؤيته لها تحسبا من التاريخ لأن « التاريخ حقود » (٢٩) ، وكانت بمثابة تأريخ أدبي لحقبة من حياته انكب على روايتها بصراحة متناهية ، يروي الأحداث بدون أن ينسبها إلى عالم الخير أو الشر ، متوخيا الموضوعية بقدر الإمكان . فهو يضع كل فئة وكل فرد أمام مسؤولياته واختياراته التاريخية ، حتى تلك التي تمسه هو مثل مسألة اللغة الفرنسية . فيطرح الموضوع بصراحة متناهية ، بعيداً عن الاعتذارات أو التبريرات لوجود هذا الجسم الغريب على أرض بلاده ، متخذاً موقف المراقب والمسجل وليس القاضي ، ينقل رسالة جيل إلى جيل في قالب مأساوي يظهر أبعاد تلك الاختيارات . فرواية (شرف القبيلة) (٣٠) على سبيل المثال تجسد ذروة أزمة الصراع اللغوي في الجزائر ، إذ يعجز الجيلان ، القديم والجديد ، عن التحاور ، فيقول أحدهما للآخر : « سستمعني بدون أن تفهمني » (٣١) . وهذه الواقعية تضاعف من الجانب المأساوي للأحداث لأنها ليست مجرد « موت على الورق » (٣٢) كما هو الوضع في الروايات الاجتماعية .

الرقابة ، نقمة أم نعمة ؟ !

لر تتبعنا روايات رشيد ميمون حسب تسلسلها التاريخي تبينا الفروق الهائلة في التركيب الفني ، بين أول رواية وآخر ما صدر له . أي (ألم نحياه) (٣٤) . لقد تميزت الرواية الأولى والثانية على الرغم من نضج بعدهما الفكري ببساطة تركيبهما الفني والكثير من المباشرة والوضوح في سرد الأحداث . فقد اعتمدت (سيكون الربيع أكثر جمالا) على التحليل النفسي للشخصيات التي وضعتها الأحداث السياسية في مواقف متناقضة خلال حرب الاستقلال ، بينما قدّم الكاتب وصفا مباشراً للأوضاع حينذاك . ويكاد ينحصر الرمز في عنوان الرواية الذي يرمز إلى فترة الاستقلال ، خاصة أنّ هذه الجملة كانت كلمة السر بين أعضاء المقاومة . ومن الواضح أن الكاتب يرغب في إعادة كتابة تاريخ الجزائر بأسلوب فنان يتوخى

قسمين : قسم انخرط في طريق الفساد الإداري والأخلاقي خوفاً من بطش أصحاب السلطة أو جأاً في الجاه . وقسم صغير حاد عن تلك الطريق ووجد شيئاً من الأمان في الغفلة أو حتى الجنون .

لقد وفق رشيد ميمون في اختيار هذا البطل « الميت الحي » لفضح الأوضاع في بلده . فوضعه ، من جهة ، أعطاه فرصة لمواجهة مواقف فاضحة ، وهو من جهة أخرى غير مسئول عن تصرفاته لجهله بالأوضاع التي آلت إليها البلاد . وفلسفة الكاتب تظهر بوضوح في الرواية عندما يوصي بـ « حرق جميع كتب التاريخ » (٣٢) لأن الجهل بالأمور أفضل من معرفتها ؛ ألم يكن البطل سعيداً عندما كان فاقداً لذاكرته ، يزرع حديقة المستشفى ويعتني بأزهارها ؟ ! ولم يفقد سعادته إلا بعد استرجاعه الذاكرة وسعيه للبحث عن ذويه . فهل يتحتم على الإنسان أن يعيش بناء على توصية (كنديد) (٣٣) ، مكتفياً بزرع حديقته حتى يتجنب المعاناة والعذاب ؟ !

وتكثر أساليب الحذف والتجريد في رواية (النهر المحول) ، كما يكتفي الكاتب بالإيجاء والتلميح لنقد الأوضاع ، مما أخرج الرواية من حيز الابتذال ، خاصة أنها تتناول موضوعاً قد استهلك . ولا يخلو الكتاب من الدعابة المضحكة المبكية الناتجة عن عفوية البطل وسذاجته لعدم معرفته بالأمور ، وهي وسيلة نقدية خفيفة الظل وقادرة على إصابة الهدف . والدعابة كما يراها رشيد ميمون « وسيلة انتقامية للتغلب على انعدام الحرية » (٣٤) ، لذا « تزدهر . . في المجتمعات غير الديمقراطية » (٣٥) ، كما لجأ الكاتب إلى التساؤل لكشف العديد من عيوب النظام الحاكم . وتسألات البطل كثيرة تجاه الأوضاع مثل الأراضي الزراعية المهملة ، فاضحا بذلك سياسة الإصلاح الزراعي ونفوس المسؤولين ، مبينا مدى تسلل الفساد وانتشاره .

وما يظل (النهر المحول) إلا تاريخ الجزائر المشوه ، التاريخ الذي يحسده هذا الإنسان الخائر في بحثه عن الحقيقة . وتبرز في هذه الرواية تخوفات ميمون وتحسماته بشأن تاريخ بلده ، إذ يصور تزيف الأحداث وزيف المجتمع من خلال موقفه مع المجاهد العائد . ثم يعود ويفجر الموقف في مناجاة أستاذ

قد يصعب علينا إرجاع الإبداع الفني الذي أخذ يتبلور في رواية (النهر المحول) إلى ضرورة التهرب من الرقابة أو إلى تضج في حققة الكاتب في مسار تطور أدبي طبيعي . ومهما يكن من الأمر فإننا أمام روائي مجتهد ومجد .

ينقلنا الكاتب انطلاقاً من روايته (النهر المحول) إلى عالم يسوده التجرد ، ضبابي المعالم وبدون حدود ، أبطاله لا يحملون أساء ولا ملامح ، فهم أشبه ببطل رواية (الغريب) لألبير كامو . أما الأحداث فتقع في عالم قريب من عالم الحكايات الخيالية أو القصص الأسطورية ، توحى في كثير من الأحيان بالغرابة ويجوز روايات العبث .

تقع رواية (النهر المحول) بين مقامة (حديث عيسى بن هشام) (٣٨) للمؤرخ وقصة (الشهداء) يعودون هذا الأسبوع (٣٩) للطاهر وطار . فالبطل مجاهد قديم أصيب إصابة بالغة أفقدته الذاكرة لفترة طويلة . لكنه يسترجع ذاكرته ويعود إلى بلده التي حسبت في عداد الموت . وبداية عذابه تكمن في محاولاته البائسة لإثبات وجوده على قيد الحياة في بلد يبجل مجاهديه الأموات أكثر من مجاهديه الأحياء ، لأن من عاش منهم قد « ينش ذكرى » (٣٠) ماضٍ يفضل الكثيرون دفته . ومن مفارقات الموقف الإشفائي (Pathetic) بالنسبة للبطل ، عودته يوم احتفال بلده بإعادة دفن مجموعة من الشهداء . فظهوره فجأة أثار رعب أصحاب الضمائر الثقلة التي تحشى أن « يوقظ الأشباح » (٣١) ، وإن كان الطاهر وطار قد أثار فزع الكثيرين لمجرد نشر إشاعة عودة الشهداء في قصته المذكورة أعلاه ، فميمون يرجع « شهيد » إلى عالم الأحياء ، ويضعه في مواجهة واقع ينكره وعالم يبنّده . ويتخطى البطل في محاولاته البائسة بحثاً عن زوجته وابنه ، شاعراً بغرابة أوضاع لم يتوقعها في بلد ضحى بمستقبله في سبيل استقلاله .

يلجأ البطل إلى أقرب الناس إليه ، إلى والده وعمه ثم زوجته ، بحثاً عن سند معنوي يخفف من محنته ، لكنهم يصدون خوفاً من إدارة حاكمة ترقيب وتعاقب بشكل عشوائي ، ويصبح عالمه بغيرته أشبه بعالم روايات كافكا ، يتصرف أناس فيه بأسلوب أقرب إلى اللامعقول منه إلى المنطق . ويكتشف المجاهد العائد أن أهل بلده انقسموا إلى

التاريخ الذى أبعد من مركزه لقيامه بتدريس طلابه « الحدث الواضح والمحدد مجرداً من شوائب الاعتقادات أو الخرافات ... » (٣٧) ، وإن كان أستاذ التاريخ يشير إلى تاريخ الاتحاد السوفيتى والانقلاب الذى أطاح ببلينين . فلموازنة مع عملية « التصحيح الثورى » عام ١٩٦٥ واضحة تماماً والكاتب يدافع عن مبدأ الصدق ومواجهة الواقع ، رافضاً حذف الأحداث أو تجاهلها فى عملية التأريخ . فهذا التفضيل لا يخدم علم التاريخ . وأفضل وسيلة لمواجهة الأحداث هى الشرح والتحليل لإظهار ضرورتها (٣٧) .

ويجدر بنا هنا أن نتساءل عما إذا كانت تأملات أستاذ التاريخ حول الثورة البلشفية وتوظيفها الاستعارى للإشارة إلى عملية « التصحيح الثورى » فى الجزائر ، بمثابة تعويض لذلك الفصل الذى حذفته الرقابة من رواية (سلام نحياء) (٣٨) ! فقد جاء تحليل الكاتب صريحاً ، قوى اللهجة لم يتوان فيه عن التشكيك فى شرعية السلطة الحاكمة آنذاك . وكان احتياط ميمون الوحيد فى مستهل التعليق على الثورة الشيوعية هو إدانة المؤرخين على لسان أحد أفراد الشعب قائلاً : « كل مؤرخ رجل يستحق القتل ... » (٣٩) . لكن الكاتب يعبر عن احترامه العميق للمؤرخ عندما يشير إليه بكلمة « الإنسان » (L'Homme) بالحرف الكبير (٤٠) .

ألوان من البشاعة :

تكتمس رواية رشيد ميمون الرابعة ، (توميزا) (٤١) البشاعة ، وتقابل بين بشاعة الشكل وبشاعة النفس لتبرز مساوئ الأخيرة حين تسلط على الإنسان ، وتندرج من الإنسان العادى حتى تصل إلى مسئول الأمن « بتول » . أما فى رواية ميمون الأخيرة (لم نحياء) فهى تتجلى فى قمة السلطة فى البلاد « الماريشاليسيم » .

وإن كان استياء ميمون مبنيًا على الأوضاع السياسية والاجتماعية فى بلده ، فهو يرى من خلالها غطاءً إنسانياً شائعاً . لذا يبقى أبطاله بدون أسماء معروفة للقارئ ، يروون أحداث الرواية متحررين من الألقاب العائلية .

وستار الكاتب فى رواية (توميزا) غول إنسانى ، عانى من القهر والعذاب فى طفولته بدون ذنب ، مثلباً حدث لبطل (لم نحياء) ، فهو طريح الفراش فى مستشفى عام حيث نقل بعد حادث سيارة أفقده وعيه ، ومن ثم قدرته على الكلام . وإذا استرجع وعيه يستعيد ذكريات حياته منذ أن حملت به أمه . ويندفع سرد الأحداث كالسيل ، فهو ملهوف ، كأنه فى سباق مع الزمن . والواقع أن «توميزا» شاهد صامت لعملية تزييف عملة أجنبية يقوم بها مسئول الشرطة « بتول » ، وما إن يشعر الأخير بنجاح سير التحقيق فى أمر النقود المزيفة التى وجدت فى سيارة «توميزا» يتتابه الخوف من استرجاع المصاب القدرة على الكلام وكشف دور « بتول » فى عملية التزييف ، فيقتله فى المستشفى بمساعدة ممرضة حتى يبدو موته طبيعياً .

وقد وفق الكاتب فى اختيار شخصية الراوى وأوضاعه ؛ فهو شاهد صامت ، فى حالة بين الإغماء والوعى . من الممكن أن تبرر قصته بكونها هذيان محموم . وهو فى الوقت نفسه عليم بخفايا الأمور وتشعبات الفساد لأنه جزء من هذا النظام الاجتماعى والسياسى الفاسد ، الذى أوجده ، وهو وصى ، ارتكب العديد من المخالفات وتورط فى أعمال غير شرعية ، ولا أسف على موته . فسيرته التى يروىها بكل صدق وصراحة لا تجعل القارئ يحبه ولا تحلق أى تعاطف يثير شجونه عندما يلقى «توميزا» حتفه . وإذا يقابل الكاتب بين بشاعة تصرفات «توميزا» التى تبدو متناهية وبشاعة موقف رجل الشرطة « بتول » التى تفوقها ، ينجح فى إبراز الغرض الأساسى فى روايته ، أى إدانة السلطة .

يلجأ ميمون إلى تزامن الأحداث فى روايته ، مستحضراً الماضى ومحملاً إياه مسئولية فى تشكيل شخصية «توميزا» لكنه لا يبرىء الحاضر من تشويه نفسية البطل الذى لم يفعل أكثر من مسايرة تصرفات الكثيرين بعد الاستقلال .

ومن الواضح أن رشيد ميمون يريد إثبات أكثر من نظرية فى اختياره لشخصية «توميزا» . فقيح هذا الرجل النفسى والجسدى ناتج عن قبح المجتمع الذى سد أبواب الخير فى وجهه . أما طفولته فهى رمز لنظام ظالم يدين الضحية ويترك المذنب بدون عقاب ، فلم يبق أمام هذا الإنسان الذى مُنع

ووصل معظمهم إلى حل وسط يجمع بين الحضارتين : التقليدية والحديثة ، ويبقى على الحوار والتفاهم بين الجيل القديم والجيل الحديث . لكن الأوضاع تأخذ منحدرًا مأساويًا في (شرف القبيلة) لأنها تقطع الوصل بين الجيلين ، وتصور سيطرة الجيل الجديد على حساب الآباء والأجداد الذين أخذوا يفقدون حقوقهم بصورة تدريجية .

وقد تأزم الأمر على مستويي اللغة والسلطة . أما الأزمة الأولى فقد حددها الراوي في بداية الكتاب إذ توجه إلى مستمعه ، أي إلى الجيل الشاب ، قائلا : « سنتسمع إلى بدون أن تفهم كلامي . لقد بطل استعمال لغتنا ... »^(٤٥) . فهذا الجيل المبعد هو جيل الكفاح وهو الذي حارب الاستعمار ليجد نفسه حبيس قصص وحكايات سرعان ما تنساها الذاكرة . وهذا مصدر الأزمة الثانية ، إذ تبين جيل الآباء أن أبناءهم يتعاملون معهم مثلًا كان يفعل المستعمر في السابق . ويتلخص موقفهم في هذه الجملة التي تحمل الكثير من المرارة ، إذ يتساءل أحدهم قائلا : « هل ثرتم على المستعمر لتأخذوا مكانه ؟ »^(٤٦) . وكان المخاوف التي أثبتت من طرف الكاتب في الروايتين الأوليين قد بدأت تتحقق أمام ناظره . وإذا كانت شخصيات يحيى حقي في (قنديل أم هاشم) وأبطال الطيب صالح في (موسم الهجرة إلى الشمال) (ودومة ود حامد) قد حققوا نسبة من التعايش والتفاهم بين الفتيين ، فإن شخصيات (شرف القبيلة) قد وصلت إلى مرحلة مأساوية إذ يشرح الراوي الأوضاع قائلا : « وحتى تعثروا علينا سيتحتم عليكم في البداية حل رموز لهجتنا »^(٤٧) .

وتحسد بلدة الزيتونة هذا الصراع المستميت بين الجيلين ، ومحاولات أهل المدينة ضد الغزو الخارجي والتغييرات التي غزت حياتها واستمالت أبناءها ، وقد أصابهم الضياع ونفسي التفكك في صفوفهم نتيجة هذه الحضارة الغازية ، فأغرستهم بالتخلي عن تراثهم فاستبدلوا ببنادقهم رمز القوة والكرامة ، وبسروجهم رمز الحرية والعزة ، آلات كهربية سخيفة .

لقد صبَّ رشيد ميموني أحداث (شرف القبيلة) في إطار حكاية شعبية يروها راوٍ مجهول . عاصر الأحداث التي سردها . وهذا النوع من الأدب يقسح المجال أمام الأحداث

حتى من دخول الجامع إلا طريق الخداع والمراوغة . أما ألفاظه النابية وكلماته الفاضحة فتساير وشخصيته وتناسب مع مستواه الاجتماعي ، مما يسهل الأمر على الكاتب الذي يظهر ميلا واضحا للصراحة المتناهية والواقعية في سرد الأحداث . فأسلوبه قريب من أسلوب المدرسة الواقعية الفرنسية خاصة إميل زولا وصراحته المفترزة .

وكان رشيد ميموني عاكفٌ على كشف أغوار النفس الإنسانية لمعرفة أسباب القسوة التي كثيرا ما تميز تصرفاتها . فهو يقدم تفسيراً حين يتساءل قائلا : « ألأن الناس نساء هم هذه القسوة ؟ »^(٤٨) . لانتفى علينا نعاسة « توميزا » الذي نبذه المجتمع لقيح شكله وأطلق عليه هذا الاسم العجيب ، لكننا نقف محتارين أمام قسوة « الماريشاليسيم » الأول ثم الثاني في رواية (ألم نحياء) . ونكاد نقرر أن أحد منابع النعاسة هي السلطة تلك التي يصفها « الماريشاليسيم » الأول بأنها « مرض »^(٤٩) . فالإنسان الملعذب يعذب بدوره ولا أمل في الخلاص بما أن « الماريشاليسيم » المتجبر يعقبه آخر يفوقه جبروتا . أما « توميزا » فيفقد فرصة كشف فساد رجل الشرطة عندما وضحت له الحقيقة . لذا تسيطر على رواية (توميزا) روح التشاؤم لانعدام الأمل في الإصلاح ؛ فالبريء مثل الثمرجي « إبراهيم » يموت ضحية الطمع ، والشعب يكذب بحثا عن حلول لحاجاته المادية مثل السكن والماء والوظيفة بينما المجتمع يعيش في ظل « نظام مُثْلُ السوء دائما من الأعلى »^(٥٠) .

إن (توميزا) عبارة عن لوحة سوداء وصورة قاتمة لمجتمع واقعي لم يتردد ميموني في تصويره بكل أبعاده . وما كثرة اعتماده على التلميح والاختصار في عملية السرد إلا وسيلة تناسب سرعة تدهور الأوضاع وضيق الفترة الزمنية التي تسبق تفجر الأحداث واندثار الحقيقة مع وفاة الراوي .

صراع الأجيال وصدام الحضارات :

يتناول رشيد ميموني موضوع صراع الأجيال في رواية (شرف القبيلة) حيث يصور التحول الكبير الذي طرأ على المجتمع الجزائري في الربع الأخير من القرن العشرين . وقد سبق أن عالج العديد من الروائيين العرب هذا الموضوع ،

مجالات الحياة كما تبهرن حادثة اللوحات التي أبرزت « المارشاليسيم » في صورة أفضل بكثير من حقيقته (١٨) .

ويكاد الحاكم يغرق في دائرة الضياع لولا قوة الحب التي تبرز الجانب الإنساني في شخصيته ، « إذ إن داخل كل واحد منا يتعاضد قابيل وهابيل » (١٩) ، والظروف الحياتية هي التي تدفع واحداً ليسيّطر على الآخر .

ونتمى رواية (ألم نحياء) إلى عالم التحليل النفسي للحكام المتجبرين لمعرفة دوافع تصرفاتهم ، بما أنها لا تجلب لهم السعادة ، بل على العكس من ذلك تحيطهم بتعاسة قاتلة . ويصل رشيد ميمون إلى استنتاج صرّح به علناً في لقاء صحفي حيث قال إن « الإنسان السليم المتوازن لا يبحث عن السلطة » (٢٠) ، والحاكم المتجبر يكون عادة وليد أحداث تعيسة في طفولته تدفعه « للانتقام من الحياة ومن أمثاله من الناس » (٢١) ، باختصار إذن الحكام الطغاة أناس مرضى .

وقد سبق وبين ميمون آثار الطفولة التعيسة على بطل روايته (توميزا) وشخصية « عمر المبروك » في رواية (شرف القبيلة) ، كل منها كان يبحث عن النسيان في دوامة التحكم في الآخرين .

إن استعراض عيوب الحكام ، السابقين منهم واللاحقين ، وتحليلها بهذه الصراحة والواقعية ، يضع رشيد ميمون في موقف حساس حتى إن كانت روايته قد نشرت في فرنسا ، فهو يعيش في الجزائر ويعمل فيها . لكنه يجتأ من أي محاولة للربط بين بطل (ألم نحياء) ورئيس الجمهورية في بلده بالابتعاد عن التحديد الجغرافي والتاريخي والسياسي ، « فالمارشاليسيم » مجهول الاسم والأصل ينتمي إلى جنس « النّور » (Gitan) المحتقر . فوضاعة مولده تبرر غلاظة ألفاظه وتصرفاته وهو الذي يروى قصته ، يشكّلها على هواه ، فما زادت أو نقصت فيها مسؤوليته . وكيف لإنسان نشأ على السرقة والاحتيايل والغش والخداع ، أن يكون صادقا ؟ ! أما زمن الرواية نفسها فهو تلك اللحظة الحرجة التي يقف فيها هذا الطاغية أمام فريق الإعدام ، منتظراً انطلاق الرصاصات القاتلة . وما هي إلا لحظات حتى يغادر هذا العالم بدون أن يجاسبه أيّ كان على

الغريبة وشطحات الخيال ، مما يعطى الكاتب حرية في الحركة وتحرراً من القيود . وتكثر في الرواية المفارقات المضحكة والتعليقات الساخرة التي تضيف على الأحداث خفة محببة ، فيتحول الموقف من الجد إلى المزّل ، ويخفى الطابع النقدي اللاذع الذي يميز أسلوب الكاتب . وهذه الطريقة في معالجة الموضوعات الحساسة أنجح من أسلوب النقد المباشر ، لأنها تجرّد القارئ من حذره وتستدرجه بصورة لا شعورية إلى حيز الأفكار المتداولة في النص . وتعتمد الرواية ، في كثير من الأحيان ، على التصوير الكاريكاتوري لتبرز الشوائب والتصرفات الغريبة بأسلوب مبتكر بعيداً عن الوصف المفصل .

تعريف الحرية :

يصب رشيد ميمون انشغاله بمفهوم الحرية في روايته الأخيرة (ألم نحياء) . فما صعوبة العيش إلا استحالة التنفس بمعناه الرمزي أي استحالة الحرية التي تصل إلى أقصاها في أعلى المراكز الإدارية . وما رؤساء الدول أمثال « المارشاليسيم » إلا سجناء أوضاع أوجدوها بأنفسهم وبمحض إرادتهم . وعندما تنعدم الحرية إلى هذا الحد ، يصبح الموت هو الخلاص الوحيد بل يصبح مصدر سعادة (٢٢) .

ومن الواضح أن ميمون يؤمن بسياسة الابتعاد عن مراكز السلطة للاستمتاع بالحرية وتذوق السعادة . فيتحوّل مع بطله في مدن ساحلية يفتسل في بحرهما ويتدفأ بشمسها ليعود إنساناً عادياً ، سعيداً بعد أن تظهر بفعل الماء والشمس ، ثم الحب الصادق الذي ظل طول حياته يبحث عنه بعد أن فقدته سعياً وراء الحكم .

وإن كان الكاتب يسعى في روايته إلى إبراز سحر الحب وقدرته على تحويل الإنسان من وحش إلى حمل ، فهو يهدف قبل كل شيء إلى تحديد معالم الديكتاتورية بكل أبعادها السلبية ، فما السلطة التي تحوّلها إلى أسراب بكل الإنسان من الجري وراءه مثلما حدث مع المارشاليسيم الأول والثاني . يعيش الإنسان في القمة في عزلة نفسية قاتلة لا يعرف فيها الراحة ولا الأمن لأنه متأكد من الولاء الكاذب الذي يحيطه . فالغش يغزو كل

اختطاف مشابهة تمت في كندا ، لفتاة جزائرية تزوجت من شاب فرنسي مخالفة رغبة عائلتها ، وكان لها ضجة في الصحافة الأجنبية ، الفرنسية خاصة ، التي استغلت الفرصة للتعليق على أوضاع المرأة آنذاك .

هذا ، ولا ننكر أن شخصية « المارشاليسيم » كما رسمها الكاتب في روايته استلهمت الكثير من معالها من كتب دارت حول الموضوع نفسه ، وقد صرح ميموني بأنه تأثر كثيراً بكتاب (الأمير) لكاتبه « ماكيفاللي » وكذلك (الملوك الملعونين) لموريس دروون (Maurice Druon) (٥٣) .

لقد واصل « رشيد ميموني » البحث عن الوسائل الفنية التركيبية التي تخدم الإبداع الأدبي ، على الرغم من اختفاء سلطة الرقابة على كتاباته . وقد أقر أنه « يعبر بحرية أكبر في الرواية » (٥٤) ويتحفظ في حديثه الصحفي . لكن « انشغاله بالانضباط والحقيقة » (٥٥) كان أقوى . وقد برهنت كل أعماله الأدبية على روح عالية من الصدق والأمانة ولم تكن الرقابة ، مهما كان نوعها ، لتعيقها عن مسيرتها ، مهما كان الثمن الذي ستدفعه . ولا شك أن الرقابة أسهمت ولو بطريقة غير مباشرة في بلورة مواهب هذا الروائي المبدع الذي نجح في دمج الدعاية والجد والتلميح مع التصريح ، ليخرج بأسلوب متفرد يميزه عن غيره .

صحة أو كذب أقواله . وأين لإنسان محكوم عليه بالإعدام أن يتصرف بطريقة منطقية ! وقد سيطر الخوف على مشاعره ؟ ! فقد ضغط الكاتب كل الأحداث في لحظات قليلة وحرجه بالنسبة « للمارشاليسيم » قبل الانفجار الذي سيضع حداً لعذابه وحياته معا .

لكن رواية (ألم نحياء) ليست رواية بريئة . والقارئ أو القريب أو الاثنان معا ليسا بمتفرجين ساذجين . فإن كانت صورة « المارشاليسيم » تنطبق على أكثر من حاكم في بلدان العالم في القرن العشرين ، فتصرفاته ترتبط بالسياسة الجزائرية في العديد من التفاصيل المذكورة . فهناك صفات ترتبط برئيس الجمهورية هواري بومدين على وجه التحديد ، من حيث وضاعة المنشأ وبساطة التعليم وعبوس الوجه والميل إلى الجدلية والعمل المتواصل . وهو المستول عن عملية « التصحيح الثوري » التي وردت في الرواية . كما كُتب الدستور في عهده وأنشئ كذلك المجلس الوطني ، وانتشرت في عهده التسميات التي تحلت كلها بكلمة « وطني » ، مما دفع ميموني إلى السخرية منها واختيار رسام مبدع « كبطل وطني » (٥٦) . أما البحث عن العملات الأجنبية ، خاصة الدولار ، فقد كانت الشغل الشاغل للشعب . ولا يتوان الكاتب عن السخرية من هذه الظاهرة . هذا بالإضافة إلى عملية اختطاف الطالبة التي أحبها « المارشاليسيم » والتي تشبهها في خطوطها العريضة حادثة

الهوامش :

- ١ - انظر : Le Fleuve Dévié, Paris, Robert Laffont, 1982, pp. 98- 99.
- ٢ - المرجع السابق .
- ٣ - نذكر ، على سبيل المثال لا الحصر ، مقتل غسان كنفان ، وسجن عبد اللطيف اللمعي في المغرب ونظام حكمت في تركيا .
- ٤ - انظر : Jeune Afrique No. 1618, 9- 16 janvier, 1992, (Rencontre avec un homme remarquable, Rachid Mimouni), p. 67.
- ٥ - انظر : La Printemps n'en sera que plus beau, SNED, 1978.
- ٦ - انظر : Une Paix à Vivre, SNED, 1983- 1.
- ٧ - انظر : Le Fleuve Dévié, Paris Robert Laffont, 1982.
- ٨ - أنظر اللقاء الصحفي في Jeune Afrique ، ص ٦٨ .
- ٩ - انظر : le Sommeil du Juste. Paris. Julliard, 1960.
- ١٠ - انظر : L'Éleve et la leçon, Paris, Julliard, 1960.
- ١١ - الجزائر ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٤ .
- ١٢ - الجزائر الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، ١٩٧٠ .

- ١٣ - انظر : *La Danse du Roi*, Paris, Le Seuil 1968.
- ١٤ - انظر : *Les Alouettes Naïves*, Paris, Julliard, 1967.
- ١٥ - لقد سيطر هذا الاتجاه على معظم كتاب القصة القصيرة الذين يكتبون باللغة العربية في العقد الأخير.
- ١٦ - ظهرت الأحاديث والمقابلات الصحفية المدبلة خاصة في الصحافة الفرنسية .
- ١٧ - انظر : *Madame Bovary*, Gustave Flaubert, 1857.
- ١٨ - انظر : Roland Barthes, Paris, Seuil, 1961, p. 237.
- ١٩ - ص ٦٢ : *Le Grain de la Voix*, Entrethiens 1962- 1980.
- ٢٠ - انظر : *L'Honneur de la Tribu*, Paris, R. Laffont, 1989, P. 128.
- ٢١ - المرجع السابق .
- ٢٢ - ص ١١ .
- ٢٣ - انظر : S/Z, Roland Barthes, Paris, Le Seuil, 1970 P. 141.
- ٢٤ - انظر : *Une Peine à Vivre*, Paris, Stock, 1991.
- ٢٥ - انظر المقابلة في مجلة *Jeune Afrique*، ص ٦٧ .
- ٢٦ - المرجع السابق ، ص ٦٧ - ٦٨ .
- ٢٧ - المرجع السابق ، ص ٦٨ .
- ٢٨ - صدر عام ١٩٠٧ .
- ٢٩ - أعطت هذه القصة اسمها للمجموعة . صدرت في الجزائر عام ١٩٨٠ . وكانت الطبعة الأولى في بيروت عام ١٩٧٤ .
- ٣٠ - النهر المحول ، ص ٧٩ .
- ٣١ - المرجع السابق .
- ٣٢ - المرجع السابق ، ص ٣٦ .
- ٣٣ - قصة بقلم الكاتب الفرنسي (1759) Voltaire
- ٣٤ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique* ، ص ٧٦ .
- ٣٥ - المرجع السابق .
- ٣٦ - النهر المحول ، ص ١٦٤ .
- ٣٧ - المرجع السابق ، ص ١٦٥ .
- ٣٨ - انظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique* ، ص ٦٧ .
- ٣٩ - النهر المحول ، ص ١٦٤ .
- ٤٠ - المرجع السابق .
- ٤١ - انظر : Tombeza, Paris, R. Laffont, 1984.
- ٤٢ - المرجع السابق ، ص ٤٥ .
- ٤٣ - ألم نحياه ، ص ١٣٢ .
- ٤٤ - تومبيزا ، ص ٢٦٨ .
- ٤٥ - ص ١١ .
- ٤٦ - ص ٢١٣ .
- ٤٧ - ص ٢٧٦ .
- ٤٨ - ص ١٧١ .
- ٤٩ - أنظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique* ص ٦٩ .
- ٥٠ - المرجع السابق .
- ٥١ - المرجع السابق .
- ٥٢ - ألم نحياه ، ص ١٧٤ .
- ٥٣ - أنظر اللقاء الصحفي في مجلة *Jeune Afrique* ، ص ٧٢ .
- ٥٤ - المرجع السابق ، ص ٧٥ .
- ٥٥ - المرجع السابق ، ص ٦٨ .

محاكمة مدام بوفارى

ابتهاى يونس

تعدد الأنظمة الشمولية التى عرفتها البشرية وتنوع عبر الزمان والمكان ، لكن تظل هناك عناصر ثابتة تتكرر فى كل تجربة دكتاتورية . وتكون الثقافة والإبداع أولى ضحاياها . أهم هذه العناصر تأليه الحاكم الفرد ليصبح من حقه وحده اتخاذ كافة القرارات ، لأنه يعتبر نفسه مبعوث العناية الإلهية لتحقيق السعادة والرخاء لشعبه ، فهو خير من يعلم وأصلح من يقرر . يستند هذا الحاكم الفرد فى حكمه على أعمدة راسخة هى المؤسسات العسكرية والدينية والاقتصادية . وتكون الإدارة الحكومية والشرطة ووسائل الإعلام أدوات عمارته للسلطة . لذا تسيطر الصحف الرسمية على وسائل الإعلام من أجل السيطرة على رأى العام وتحويله إلى طفل يحتاج لمن يرعاه ويقرر له مصيره وحجابه فى أدق تفاصيلها . وبما أن الحاكم الفرد يعرف مصلحة شعبه أفضل من هذا الشعب نفسه ويمارس عليه سلطة أبوية صارمة ، فلا بد من إسكات الأصوات « المثيرة للفوضى » التى تخرج عن الخط الرسمى وتشوه الصورة الجميلة التى يطرحها النظام عن نفسه . من هنا تنبع حتمية القوانين المقيدة للحريات وخاصة حرية الرأى والتعبير ، فيواجه المبدع اتهامين لا ثالث لهما : محاولة قلب نظام الحكم وهو اتهام يحرمه من المشول أمام القضاء ويحول إلى المحاكم العسكرية ، والتطاول على المقدسات وهو اتهام يضعه تحت رحمة محاكم التفتيش . ويجد المبدع نفسه أمام اختيارين : القطيعة مع النظام القائم أو تقديم التنازلات لهذا النظام حتى يجد لنفسه مكانا فيه . ويتج عن ذلك نوعان من الإنتاج الفنى عامة والأدب خاصة : الإبداع رفيع المستوى الذى يحاربه النظام ، وإنتاج أدب تجارى سطحي ، لكنه يحظى بالنجاح والذيع لتطابقه مع رغبات النظام وأهدافه . لكن محاربة النظام للإبداع الأدبى الرفيع لم تمنع كثيرا من الكتاب من التعبير عن رأيهم من خلال أعمالهم متحملين تبعات إبداعهم ولو أدى بهم ذلك إلى المشول أمام القضاء . ومن أشهر الأمثلة على ذلك جوستاف فلوبر ، الذى حوكم على روايته « مدام بوفارى » فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر أثناء فترة حكم نابليون الثالث .

إعلان حالة الطوارئ وتكليف السلطة العسكرية بمهام القضاء .

كان ما يسعى إليه نابليون الثالث هو إقامة نظام حكم قوى ومسيطر يستند إلى قاعدة شعبية ، أى ما أسماه الديمقراطية التسلطية التى تستبعد النظام البرلمانى . لكنه انتهى فى الواقع إلى تأسيس نظام للسلطة البطيريركية انطلاقا من تصورته لنفسه بأنه الرجل الذى اختاره القدر لتحقيق سعادة شعبه . وكان يرى أنه يجب « تغادى قيام ثورة وذلك عن طريق إعطاء الشعب ما يصبو إليه » . لكنه كان يعتقد أنه هو وحده الذى يعرف ما يريد الشعب وهو الذى يحدد شرعية المطالب الشعبية من عدمها . وقد كانت أعمدة النظام التى استند إليها نابليون الثالث فى حكمه الديكتاتورى هى الجيش والكنيسة ورجال الأعمال . كان الإمبراطور يرى أن للجيش دورا سياسيا فى إدارة الأزمات ، لذا وضع العسكريين فوق المحافظين وأطلق أيديهم فى المحافظات للقبض على « المشتبه فيهم » وهو تعبير يشير أساسا إلى الجمهوريين واليساريين . كما أوكل وزارة الداخلية والأمن العام إلى أحد جنرالات الجيش ، بالإضافة إلى فتحه باب مجلس الشيوخ على مصراعيه أمام العسكريين . أما الكنيسة فقد كان الوفاق بينها والنظام قائما على المصالح المتبادلة ، فقد اعتمد النظام على أداة الوعظ الدينى فى المجال الاجتماعى والأخلاقى لمحاربة الدعاية الثورية . ومن جهة أخرى كان لأصوات الإكليروس قوة انتخابية لها وزنها ، فادرة على جذب أصوات الملكيين والمحافظين لصالح النظام . هكذا استعادت الكنيسة مكانتها وحظيت باحترام وحماية الحكومة التى كانت تشركها فى كل الاحتفالات العامة وتغدق عليها من الناحية المادية . وردت الكنيسة الجميل بأن أرست نظاما أخلاقيا صارما ، وأخذت توزع همة الكفر وانتهاك المقدسات على كل من تسول له نفسه معارضة نظام الحكم .

وقد اعتمد النظام على أداة فعالة أخرى هى الإدارة ، بالإضافة إلى الجيش والكنيسة . وتجلت فاعلية هذه الأداة فى مجال الانتخابات . وكان هناك ما يسمى بالمرشح الرسمى الذى يختاره الإمبراطور « من أجل المصلحة العامة » الذى يتولى المحافظ مهمة القيام بالدعاية له . وكانت ملصقاته الدعائية تعلق مجانا فى الأماكن الرسمية ، ويعتبر تمزيقها جريمة يعاقب

تعد هذه الفترة فى فرنسا (١٨٤٨ / ١٨٧٠) من أكثر الفترات كبتا للحريات ، إذ انتخب الأمير لويس نابليون بونابرت (ابن شقيق نابليون بونابرت) رئيسا للجمهورية الثانية عام ١٨٤٨ . وفور وصوله إلى الحكم شرع « الأمير / الرئيس » فى إصدار قوانين « محافظة » أهمها قانون التعليم الصادر فى مارس ١٨٥٠ الذى سمح للكنيسة بممارسة العملية التعليمية فى مدارسها بعيدا عن رقابة الدولة . وفى العام نفسه صدر القانون الانتخابى الذى جعل حق الانتخاب مشروطا بالإقامة ثلاث سنوات متواصلة فى مكان ثابت ، وذلك لاستبعاد الطبقات الفقيرة التى تنقل من مكان إلى آخر بحثا عن عمل والتى يمكنها التصويت لصالح اليسار . وقد أدى ذلك إلى استبعاد جزء كبير من المعارضة من العملية الانتخابية . أما قانون الصحافة ، الذى صدر فى العام نفسه كذلك ، فقد فرض وضع طوابع على الصحف المرسلة بالبريد ، مما أدى إلى ارتفاع ثمن الصحف ، ذلك من أجل حرمان العمال من قراءة الصحف الاشتراكية . كما فرض على كل صحيفة دفع مبلغ معين على سبيل التأمين عند إنشائها ، الأمر الذى أصبح يمثل عائقا أمام صحف المعارضة التى لم يكن يملك أصحابها القدرة على تحمل تلك التبعات المالية الباهظة .

وفى ديسمبر ١٨٥١ ، قام « الأمير - الرئيس » بانقلاب أطاح بالجمهورية الثانية وأعاد النظام الإمبراطورى فنصب نفسه إمبراطورا تحت اسم نابليون الثالث ، وعدل الدستور بما يسمح له بإرساء ديكتاتورية الفرد . لقد أقام نظاما تكون له الكلمة الأولى والأخيرة فيه . فهو الذى يتخذ القرارات على المستوى الداخلى والخارجى ، ويعدل أحوار مؤسسات الدولة واختصاصاتها كيفما شاء ووفقا شاء . كما فرض على أعضاء المجالس النيابية والوزراء ورجال القانون ضرورة تأدية يمين الولاء له . وعلى هذا لم يكن هناك وزراء فى واقع الأمر بل كان هناك منفذون لأوامر الإمبراطور الذى كان يعينهم ويقيهم وقتما يشاء . أما البرلمان فلم يكن يتمتع بحق مساءلة الإمبراطور أو استجواب الوزراء أو تعديل القوانين والدستور ، إذ كان برلمانا صامتا لا يتعدى دوره حدود التصويت . ولم يكن من حق الصحف نشر وقائع جلسات البرلمان . أما فيما يخص القضاء فقد كانت الأحكام تنطق باسم الإمبراطور الذى كان من حقه

عليها القانون ، بينما يقوم منافسوه بتعليق ملصقاتهم الدعائية على نفقتهم ، ويقوم الموظفون أنفسهم بتعزيقها بعد ذلك . ويتم تعبئة كل موظفي المدينة ، ابتداء من خفير الحراسة حتى القاضي مروراً بالقسيس والمدرس ، للقيام بالحملة الانتخابية لصالح المرشح الرسمي وذلك بقيادة المحافظ نفسه . أما من يقومون بالدعاية لمنافسيه فكثيراً ما كانوا يتعرضون للتهديد المعنوي والجسماني أحياناً ، وقد يصل الأمر إلى القبض عليهم . وكان التهديد من جهة والوعود الخالصة من جهة أخرى تنهز أثناء عملية الاقتراع . هذا إلى جانب عمليات التزوير من حشو صناديق الاقتراع حتى التلاعب في النتائج . ولم يكن هناك داع للتزوير في معظم الأحيان لأن الوعد والوعيد كانا يكفيان لإنجاح المرشح الرسمي .

وفيما يخص الحريات العامة ، فقد حرص النظام على تقييدها ، بل قام بإلغاء حرية الاجتماع . لكن أهم الحريات التي تم تقييدها هي حرية التعبير عن الرأي ، فتم تكبيل الصحافة بمجموعة من القوانين ، من أهمها قانون فبراير ١٨٥٢ الذي حدد نظام الصحافة ، ومن مواده أنه لا يمكن إنشاء جريدة تتناول مواضيع خاصة بالسياسة أو بالاقتصاد الاجتماعي إلا بتصريح من الحكومة يتم تجديده عند تغيير رئيس تحريرها . هذا بالإضافة إلى فرض ضريبة طوابع على الصحف المرسلة بالبريد ودفع مبلغ تأمين عند إنشاء الجريدة . كما منعت الصحف من نشر وقائع مداولات البرلمان والمحاكمات الخاصة بالصحافة . وكانت الصحف تتعرض لرقابة بوليسية صارمة حرمت عليها تناول الشؤون السياسية . والجريدة التي تخالف التعليمات تتعرض للإنذار ودفع غرامة ، ويتم إغلاقها بعد إنذارين . كما كان من حق الحكومة إغلاق الصحف بعد إنذارين حتى لو لم يصدر حكم قضائي بذلك . هذا بالإضافة إلى وسائل الضغط المتنوعة غير الموثقة . وقد برز وزير الداخلية آنذاك تقييد حرية الصحافة بقوله : « لكي تكون حرية الصحافة إيجابياتها الحقيقية يجب ، في بلد تكون حديثاً ، التمهيد لذلك بتنشئة جيل سياسي جديد يتميز بالشباب والنشاط والاستقلال ، لتحل تلك النفوس الجديدة محل تلك التي أهاجتها الثورات » . ومن جهة أخرى ، حرص النظام على إنشاء جريدة حكومية في كافة المقاطعات ، بالإضافة إلى السيطرة على الصحف المحلية .

وعلى صعيد آخر ، سعى النظام لإسكات الأصوات المعارضة له خاصة أصوات رجال التعليم . فقام بإلغاء القانون الذي كان يمنح حصانة لأساتذة الجامعات ويمنع نقلهم تعسفياً خارج الجامعة . خلاصة القول إن النظام عمد إلى تقييد الحريات بل إلغائها حرصاً على بقائه . وقد برز ذلك بأن « الحرية لم يحدث أبداً أن ساهمت في إنشاء صرح دائم ، وإن كانت تتوج هذا الصرح بعد أن يدعمه الزمن » . وهكذا ظلت الحرية مشروعة مؤجلاً في ظل حكم نابليون الثالث حتى يتمكن هذا الأخير من « تدعيم النظام الجديد » .

في ظل هذا الجو الخافت ، لم يكن أمام المبدعين سوى الاحتفاء بالأبراج العاجية وعمارة ما أسماه « الفن للفن » ، ورفضين الاندماج في مجتمع تسيطر عليه البرجوازية بقيمها الفنية الهابطة وقيمها الأخلاقية الزائفة . وكان من الطبيعي أن تثير الأعمال الإبداعية القيمة « فضائح أخلاقية » في نظر هذا المجتمع ، وتؤدي بأصحابها إلى المشول أمام القضاء . ومن أشهر هذه الأعمال الإبداعية لوحة الأولمبيا لمانيه ، ودبوان (أزهار الشر) لبودلير ، ورواية (مدام بوفاري) لفلوبير .

ولقد نشرت رواية (مدام بوفاري) لجوستاف فلوبيير مسلسلته في مجلة (دورية باريس) فيها بين أول أكتوبر و ١٥ ديسمبر ١٨٥٦ . وأدى نشرها إلى إحداث ثورة عارمة في الأوساط البرجوازية الحاكمة انتهت بتقديم فلوبيير مع ناشر الدوريات ومديرها بصفتهما شركاء في الجريمة إلى المحاكمة بتهمة خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات .

- ٢ -

لقد بدأ المدعى العام بعرض التهم الموجهة لفلوبير وهي :

أولاً : الإساءة إلى الآداب العامة من خلال المشاهد « الشهوانية » .

ثانياً : إهانة الدين من خلال خلط صور اللذة بالآشياء المقدسة . وقد انتهى إلى نتيجة مؤداها أن الشهوانية هي اللون الغالب على الرواية ، وأنها أيضاً الخط الأساسي للكاتب .

تبدأ ، وأن كيانها الصاعد إلى الله سيتلاشى في هذا الحب كالبحور المشتعل الذي يتصاعد دخانه ويتلاشى . هنا وجد المدعى العام أن إيما تتوجه إلى الله بعبارة « توجه للعشيق في حمى الخيانة الزوجية » وقرر أنه إهانة للدين أن يخلط فلوير بين الشهوانية والمقدسات . أما المثال الثاني فهو مشهد موت إيما والقسيس يؤدي لها شعائر الموت ويصلى من أجلها الصلاة الأخيرة . لكنها تموت متحرة دون اعتراف أو دعة ندم على ما فعلت ، بل تقول لنفسها : « إن الموت لشيء هين . سوف أنام ثم ينتهي كل شيء » . أى أنها ، في نظر المدعى العام ، لا تؤمن باليوم الآخر وتؤكد أنها ذاهبة إلى العدم . وفي اللحظة التي يقوم فيها القسيس بصلواته من أجلها ، يمر أعمى في الشارع يغني أغنية فاضحة ، مما أثار نائفة مثل الاتهام الذي وجد في هذا المشهد تدنيساً للمقدسات وخطأ لها بالشهوانية .

وفي نهاية عرضه للتهمة الموجهة إلى فلوير قام المدعى العام بالرد على ما أسماه الاعتراضات الممكنة ، وأهمها : أن الرواية أخلاقية لأن الخيانة تعاقب في النهاية . فيرى أن العقاب النهائي لا يمكن أن يفرز « التفاصيل الشهوانية » التي تضمنتها الرواية . ويصر على أن الرواية غير أخلاقية وتشكل خطراً على الأخلاق العامة لأنها تقع بين أيدي فتيات وزوجات . إنها رواية لا تحتوى على جملة واحدة تدنن الخيانة الزوجية وليست بها شخصية واحدة تقف في وجه إيما وتدبنها . فالزوج الأبله يزداد حبه لزوجته بعد أن علم بخيانتها له ، والرأى العام مثله شخصيات كاريكاتورية نافهة . حتى الدين يمثل فليس مثير للسخرية . هناك إذن شخصية واحدة تسيطر على جو الرواية يجعل فلوير الحق معها ، تلك هي شخصية مدام بوفارى .

هكذا ختم المدعى العام مرافقته بتأكيد أن الأخلاق والشعور الديني هما أساس الحضارة . تلك الأخلاق التي تدنن الخيانة الزوجية بوصفها جريمة ضد الأسرة ، كما تدنن الانتحار بوصفه احتقاراً لواجب الحياة وفخراً بالحياة الأخرى . وانتهى من ذلك إلى إدانة المدرسة الواقعية ليس لأنها تصف الأهواء فمن واجب الفن وصفها ، ولكن لأنها تصفها بلا ضوابط ولا محاذير ، والفن بلا قواعد ليس فناً بل « امرأة تخلع كل

وأورد أمثلة من الرواية لتأكيد الاتهام . منها على سبيل المثال وصف الكاتب لطفولة إيما بوفارى في المدرسة الداخلية بالدير عندما كانت تتعمد اختلاق خطايا صغيرة لتبقى أطول فترة ممكنة تستمع إلى همسات القسيس . كما كانت الإشارات في الصلوات إلى المسيح بوصفه « العشيق السماوي » والارتباط به في « زواج أبدي » تثير داخلها ارتعاشة أقرب إلى اللذة منها إلى التعبد . ودلل المدعى العام على نوايا فلوير غير الأخلاقية من خلال وصفه لإيما : إذ أخذ عليه أنه لم يتطرق لنواحي الذكاء في الشخصية ، ولم يتوقف حتى عند ملامح الجمال الجسدى ، بل أفاض في وصف « أوضاعها الحسية » مؤكداً بذلك أن جمالها من النوع « المثير للغرائز » . وذهب الكاتب أبعد من ذلك ، في رأى المدعى العام ، عندما وصف بطلته بعد سقطتها الأولى على درب الخيانة الزوجية على النحو التالي :

« لم تكن مدام بوفارى أبداً في مثل جمالها الآن - كانت تتمتع بهذا الجمال الذي تضفيه البهجة والحماس والنجاح (. . .) وظلت تردد وهي تنظر إلى نفسها في المرأة : لقد صار لي عشيق ، عشيق ! » .

وقد رأى المدعى العام في هذا المقطع تمجيذاً للخيانة الزوجية وتغنياً بها وهو ما اعتبره أفقع من الخطيئة ذاتها . بل تجرأ فلوير وتحدث عن « دنس الزواج » بينما لم يتحدث إلا عن « خيبة الأمل » الناتجة عن الخيانة الزوجية ، مما جعله في نظر المدعى العام ، يتغنى « بشاعرية » الخيانة ويعطيها الأفضلية على العلاقة الشرعية . وأورد ممثل الاتهام مشهداً من الرواية يصف فيه الكاتب نشوة إيما في لقائنها مع عشيقها ، ولاحظ وصف فلوير الرائع لهذا المشهد . فالكاتب في نظره « يعرف كيف يجعل وصفه مسخراً لذلك كافة إمكانيات الفن دون أن يتقيد بقواعده وضوابطه : إنها الطبيعة في كامل عريها ، في كامل فجاعتها ! » .

وعن انتهاك المقدسات أورد المدعى العام مثالين استشهد بهما على ذلك . الأول وصف الأزمة الصحية التي أصابت إيما بعد تخلى عشيقها الأول عنها والتي أشرفت خلالها على الموت فتوجهت إلى الله : « أحست بانعدام الوزن وأن حياة أخرى

ملايسها» . إن فرض الخياء بوصفه قاعدة على الفن ليس تقيداً له ، في نظر المدعى العام ، بل هو تكريم له .

نرى مما سبق أن الاتهام الذي كان موجهاً لفلوير هو خدش الحياء العام وانتهاك المقدسات . لكن ورد على لسان المدعى العام اتهام آخر بصورة عرضية عابرة لكنه ينم عن الجرم الحقيقي الذي ارتكبه فلوير في نظر السلطات وهو التعريض بالنظام الحاكم . فقد أدان المدعى العام إشارة فلوير إلى الملكة ماري انطوانيت ومغامراتها وعشاقها . ودفع مثل الاتهام ذلك قائلاً إن التاريخ لم يترك لنا دليلاً واحداً على صدق هذه الروايات . ويكفي أنها ماتت « بجلال الملكة وهدوء المسيحية » مما هو جدير بمحبة خطيئة . ولنا أن نتساءل نحن بدورنا : ألم تمت إيما أيضاً في هدوء ؟ وألا يكفي هذا لمحور خطاياها هي أيضاً ؟ إن إيما في نظر المدعى العام مدانة عكس ماري انطوانيت التي لا يجب أن تدان لأنها ملكة ، كما لو كان التعريض بملكة ماتت منذ ما يقرب من قرن يمكن أن يعتبر إهانة أو تهديداً لنظام نابليون الثالث الإمبراطوري !

- ٣ -

وقد انطلق الدفاع من المبادئ « الأخلاقية » نفسها التي أسس عليها الاتهام دعواه . فبدأ بتأييد الرقابة على الكتابات التي يمكن أن تخدش الحياء العام ، لكنه اتهم مدير المجلة بممارسة تلك الرقابة بطريقة خاطئة ، لأنه قام بحذف بعض المقاطع بطريقة أوحى بأن ما تم حذفه غير أخلاقي ، في حين أن الرواية « أخلاقية في المقام الأول » . فهي تهدف إلى التوعية بمخاطر الانجراف وراء الأهواء والانزلاق نحو الخطيئة . فما يقوله فلوير في هذه الرواية هو ما يقوله كل أب لتوعية بناته . لكنه يقوله بأسلوبه الخاص وهو وصف بشاعة الحيانة وآلام السقوط ، بالتعبير عن الحالة المريعة التي وصلت إليها إيما والعار والدمار اللذين لحقاها من جراء تخليها عن واجبها زوجة وأماً . وهو بذلك يمجذ الغتبات والزوجات من محاولة « البحث عن السعادة خارج إطار الزوجية » . إنها دعوة أخلاقية للحفاظ على دعائم المجتمع . وسيلة فلوير في هذه الرواية هي التنفير، وذلك من خلال تسخير موهبته الوصفية في خدمة الأخلاق بعرضه

صور الانحدار والضياع الذي حاق بإيما . وإذا كان فلوير قد غالى ، من وجهة نظر الاتهام ، في وصف مغامرات إيما وانحدارها نحو الرذيلة فإنه لم يعرض ، من وجهة نظر الدفاع ، سوى ما يحدث فعلاً في الواقع ، مما يدعم هدف الرواية الأخلاقي ، إذ يجب عرض الخطيئة ونتائجها للتحذير منها . لذلك لم يجعل فلوير إيما تعيش حياة سعيدة وتنعم بخطاياها ، بل جعل التعاسة تبدأ معها منذ خطيئتها الأولى . ومعنى ذلك أن الهدف الأخلاقي للرواية « يوجد في كل سطر بها » لحرص فلوير على احترام الأخلاق والمقدسات . فهو لا يسهب في وصف مشاهد اللقاء الحسي بل يعرضها بصورة مقتضبة ، وما يسهب في وصفه هو صور المعاناة والانحدار الناتجة عن الخطيئة .

وفي رده على اتهام المدعى العام لفلوير بانتهاك المقدسات خلال مشهد موت إيما ، فسر المحامي مرور الأعشى وهو يغني أغنيته الفاضحة ، التي طالما سمعتها منه إيما وهي عائدة من لقاءاتها مع عشاقها ، بأنه بمثابة تذكير بالخطيئة التي لم ترحمها حتى وهي تتطلع إلى الرحمة الإلهية .

نلاحظ هنا أن مثل الدفاع لم يتطرق لحرية التعبير عن الرأي وحرية الإبداع ، بل بنى دفاعه على المقولات الاجتماعية السائدة عن الأخلاق والفضيلة والدين ، وانبرى لتأكيد تمسك فلوير بالفضيلة والأخلاق واحترامه للمقدسات . وذهب إلى أنه قد قدم للمجتمع « كتاباً شريفاً » هدفه « الحث على الفضيلة بالتنفير من الخطيئة » . وكانت هذه هي الخطوة الأولى في خطته للدفاع عن الكاتب ، وكانت تهدف إلى سحب البساط من تحت أقدام مثل الاتهام وكسب هيئة المحلفين في صف فلوير . لم ينس الدفاع أن المحلفين هم ممثلون لهذا المجتمع البرجوازي المتمسك بالفضيلة الزائفة . لذا بدأ دفاعه من خلال الحجج نفسها التي ساقها الاتهام والسائدة في مثل هذا المجتمع . وعندما شعر أن المحلفين قد « استراحت ضمائرهم » لفضيلة فلوير وتمسكه بالأخلاق واحترامه للمقدسات بدأ بمثل الدفاع شيئاً فشيئاً في فضح نفاق المجتمع وزيف قيمه ، وذلك عندما توجه إلى المحلفين قائلاً :

« نعم ، نرى حولنا النساء اللاتي انحرفن ،
مبتسمات سعيدات يرتدين أفخر الثياب وقبل أيديهن
كبار القوم وغالبا ما يكن هن أيضا من النبيلات . هذا
ما تسمونه احترام الأخلاق العامة . ومن يقدم لكم
امراة خائنة تموت وسط العار هو من يرتكب جريمة ضد
الأداب العامة ! » .

وذهب الدفاع أبعد من ذلك عندما دفع بأن المخطيء
الحقيقى فى هذه القضية هو المجتمع بصفة عامة والتربية بصفة
خاصة . لقد كانت إما فتاة شريفة مثل بقية الفتيات لكن
التربية التى تلقفتها فى الدير لم تجعلها قوية فى مواجهة الحياة ، بل
جعلت منها كائنا هشا سريعا الانفعال يخلق فى آفاق بعيدة عن
واقعه الملموس وأبعد من إمكانياته الحقيقية . فالدين الذى
تعلمته إما فى الدير ليس الدين الذى يملأ قلبها بالإيمان ويجعلها
قوية وقت الشدائد ، بل تلقت إما نوعا من الدين أقرب إلى
تجارة التمانم والتماثيل الصغيرة ، دين بكاء ضعيف يصيب
النفوس الحساسة بالحمول والضعف ، دين « حسى »
لا يساعد على السير فى الطريق القويم ، بل يدفع دفعا بتلك
النفوس الحاملة الحساسة إلى السقوط والضياح . لم ينتهك فلوير
إذن المقدسات ولم يسء إلى الدين بقدر ما حاول إبراز غاظر
هذه الصورة المنتشرة للدين التى تغرق الناس فى التفاصيل
الفرعية والغيبية ، وهى أبعد ما تكون عن جوهر الدين .
والدليل الذى قدمه الدفاع على براءة فلوير من التهم الموجهة
إليه ملف يحتوى على شهادات لكبار الكتاب والمفكرين تقف إلى
جانب الرواية ، ليس فقط من الناحية الأدبية ولكن من الناحية
الأخلاقية أيضا . وأبرز هذه الشهادات شهادة شاعر فرنسا
الكبير لامارتين الذى عرف بتدينه الشديد وعفة كتاباته ،
والذى وجد مشهد موت إما بشعا بشاعة تفوق بكثير الجرم الذى
ارتكبه والذى لا يستحق مثل هذه النهاية القاسية . ولجأ ممثل
الدفاع إلى إعطاء أمثلة عديدة لكبار الكتاب والشعراء
الفرنسيين وغيرهم عبر التاريخ ، كتاب وشعراء أوردوا فى
كتاباتهم مشاهد « شهوانية » ، وفقا لتعير المدعى العام ، بل
سخرؤا من رجال الدين وعرضوا بهم ، وهو ما لم يفعله
فلوير ، لكن أحدا لم يتعرض لهم . ثم وصل ممثل الدفاع إلى
أهم نقطة فى مرافعته وهى النقطة المحورية بالنسبة لكل من

يدافع عن حرية التعبير والإبداع ، ألا وهى أن الحكم على
العمل الأدبى يجب أن ينصب فقط على قيمته الأدبية . وهذا من
شأن النقاد لا من شأن غيرهم . ذلك أن المقاطع التى تمت
إدانتها لا تعبر عن آراء فلوير الخاصة التى يحاول إقناع القارىء
بها ، ولكنها آراء خاصة بالشخصية من خلال أسلوب الحوار
الداخلى الذى تميزت به المدرسة الواقعية التى ينتمى إليها
فلوير . وهو شكل جديد للرواية ، يعتمد الشكل السردى فيه
على عدم تدخل الكاتب بآرائه وأحكامه تدخلا مباشرا .

لم يفت ممثل الدفاع إشارة المدعى العام العابرة إلى الملكة
مارى انطوانيت ، فقام بالرد عليها بطريقة ساخرة متسائلا
ما إذا كان المدعى العام جادا فى تجريم فلوير على ذلك .
وذهب إلى أن مارى انطوانيت يجب احترامها بالطبع لأن لقبها
بوصفها ملكة يوجب الاحترام . وقد فضح ممثل الدفاع بذلك
ما حاول المدعى العام إخفاؤه وراء ستار الأخلاق والدين .
فالمقدسات هى فى آخر الأمر شخص الحاكم ، والإساءة إلى
الأخلاق والفضيلة هى التعريض به أو بالمحيطين به أو بكل
ما يس نظام حكمه من قريب أو من بعيد .

— ٤ —

وفى ٧ فبراير ١٨٥٧ أصدرت المحكمة حكمها فى هذه
القضية وهذا نصه :

« خصصت المحكمة جزءا من جلساتها خلال الأيام
الثمانية الماضية للمداولات الخاصة بالانتهام الموجه
للسيد ليون لوران بيشا (Léon Laurent- Pichat)
والسيد أوجست الكسيس بيبه
(Auguste-Alexis Pillot) ، الأول مدير والثانى ناشر
مجلة « دورية باريس » ، بالإضافة إلى السيد جوستاف
فلوير ، ومهنته أديب . وكان الانتهام الموجه لثلاثتهم
هو :

- ١ - السيد لوران بيشا ، سنة ١٨٥٦ ، نشره فى
الأعداد من أول إلى ١٥ ديسمبر من « دورية باريس »
أجزاء من رواية بعنوان « مدام بوفارى » ، خاصة بعض
الأجزاء التى ظهرت فى الصفحات ٧٣ ، ٧٧ و ٧٨

٢٧٢ و ٢٧٣ . وقد ارتكب بهذا النشر جريمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة .

٢ - السيدان بيبه وفلوير ، الأول لطبعه تلك الأجزاء بغرض نشرها ، والثاني لكتابه وإعطائه للسيد لوران بيشاه أجزاء من رواية « مدام بوفاري » بغرض نشرها . وقد ساعده على ذلك السيد لوران بيشاه بالتمهيد وتسهيل الجرائم السابق ذكرها ، مما جعلها شريكين في الجرائم المنصوص عليها في البند الأول والثامن من قانون ١٧ مايو ١٨١٩ والبندين ٥٩ و ٦٠ من قانون العقوبات . وقد قام السيد بيفار (Pivard) بتمثيل الادعاء .

وبعد أن استمعت المحكمة للدفاع الذي قام به السيد سينار (Senard) عن السيد فلوير ، والسيد ديماريه (Desmarest) عن السيد بيشاه ، والسيد فافري (Faverie) عن الناشر ، حددت جلسة اليوم (السابع من فبراير) للنطق بالحكم وهو التالي :

- نظرا لأن لوران بيشاه وجوستاف فلوير وبيبه وجهت إليهم تهمة خدش الحياء العام والتطاول على الدين والأخلاق الحميدة ، الأول لنشره في مجلة « دورية باريس » التي يرأس تحريرها ، في الأعداد الأول والخامس عشر من أكتوبر الأول والخامس عشر من نوفمبر الأول والخامس عشر من ديسمبر ١٨٥٦ ، رواية بعنوان « مدام بوفاري » ، وجوستاف فلوير وبيبه شريكين ، الأول لإعطائه مخطوطة الرواية والثاني لطبعها .

- نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام في هذه الرواية ، التي تحوى ٣٠٠ صفحة ، هي ، وفقا لقرار الاتهام ، الصفحات ٧٣ و ٧٧ و ٧٨ (عدد الأول من ديسمبر) و ٢٧١ و ٢٧٢ و ٢٧٣ (عدد الخامس عشر من ديسمبر) (١٨٥٦) .

- نظرا لأن الأجزاء موضع الاتهام ، لو قرأت مجردة ومقطعة ، تحتوى بالفعل إما على عبارات أو على صور

أو على مشاهد يستكرها النوق السليم لأنها تؤدى حساسيات مشروعة وشرقية .

- نظرا لأن تلك الملاحظات يمكنها أن تنط - أيضا على أجزاء أخرى لم يذكرها قرار الاتهام والتي تبدو للوهلة الأولى وكأنها تعرض لنظريات مناهضة للأخلاق الحميدة وللمؤسسات التي هي أساس المجتمع وتنتهك الاحترام الواجب تجاه أقدس ممارسات الدين .

- نظرا لأن الكتاب موضع الاتهام يستحق اللوم الصارم لأكثر من سبب إذ إن مهمة الأدب يجب أن تكون تجميل الحياة الروحية والفكرية عن طريق الإبداع وإعادة خلق الوقائع من أجل الارتقاء بالذكاء وتطهير الأخلاق وليس لإثارة النفور من الرذيلة بواسطة عرضه لمشاهد الخلل التي يمكن أن تكون موجودة في المجتمع .

- نظرا لأن المتهمين ، وخاصة جوستاف فلوير ، يتكرونها بشدة الاتهام الموجه إليهم ، مؤكدين أن الرواية المعروضة أمام المحكمة لها هدف سام أخلاقي ، وأن المؤلف أراد قبل كل شيء عرض المخاطر التي تنتج عن تربية لا تتناسب مع الوسط المفترض التعايش معه . وبناء على هذه الفكرة ، أراد أن يظهر لنا أن المرأة ، وهي الشخصية الأساسية في الرواية ، التي تنمو إلى عالم وتجتمع لم تخلق لها ، امرأة تعيش في الوسط المتواضع الذي وضعها فيه القدر ، متتاسية واجباتها أمًا وزوجة فأدخلت في بيتها على التوالي الزنا والدمار ، وانتهت بالانتحار بعد أن مرت بكل درجات السقوط التام حتى أنها وصلت إلى حد السرقة .

- نظرا لأن هذه الفكرة الأخلاقية في مبدئها ، كان يجب أن تكتمل في عرضها من خلال بعض الصرامة والتحفظ في اللغة ، وخاصة فيما يتعلق بعرض المشاهد والمواقف التي أراد المؤلف أن يضعها تحت أعين الجمهور .

- نظرا لأنه ليس من المسموح به ، بحجة رسم الشخصيات وإبراز الطابع المحلي ، إظهار الأعمال

من ثم أن يتسا بالغة والطهر يشكل عام لا في الشكل واللغة فحسب .

- نظرا لكل هذه المعطيات وبما أنه لم يثبت لدى المحكمة أن بيشاه وفلوير وبه قد قاموا بارتكاب التهم الموجهة إليهم .

- تقضى المحكمة بتبرئتهم من التهم الموجهة إليهم والإفراج عنهم بدون إلزامهم بالمصروفات .

وهكذا نرى أن المحكمة أسهبت في تأكيد دور الفن في إبراز القيم والأخلاق والارتفاع بالذوق والذكاء . كما أقرت أن هذه الرواية تتميز بجدية مؤلفها وحرصه الجادة للأغاط التي قدمها من خلالها . لكنها لم تتسغ هذا الأسلوب الواقعي ، الذي يفضح الحقيقة بكل فجاعتها . لذلك أخذت بمقولة الدفاع في أن العمل الأدبي لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال قيمته الأدبية . لذا كان من المنطقي أن نرى الكاتب وتدين المدرسة الأدبية التي ينتمى إليها وهي المدرسة الواقعية . فكان الحكم على الشكل الأدبي وليس على أخلاقيات الكاتب .

ويمكننا القول في النهاية إن الشكل الأدبي الجديد يصدم القارئ برؤيته الجديدة للأشياء ، ويضعه في مواجهة تساؤلات عجز النظام الأخلاقي المستقر الذي فرضته الدولة والدين عن الإجابة عليها . هذا النظام الذي كان القارئ يعتبره من المسلمات ، والذي كان يجد لديه إجابات جاهزة على كافة تساؤلاته . في هذه الرواية مثلا ، من ذا الذي يستطيع أن يدين إيما بوفاري في هذا المجتمع ؟ أليست إيما إفرانزا لهذا المجتمع الذي فضح فلوير زيفه ونفاقه ؟

يأتى الأديب ويعيد إثارة قضايا تصورت الدولة والدين أنهما حسمهما . من هنا ينشأ الصراع بين الأدب والنظام الأخلاقي المفروض من قبل السلطة السياسية والدينية ، وهو صراع لم تستطع المحاكمات أن تحسمه لصالح تلك السلطات .

والأقوال والإيماءات المخلة الخاصة بالشخصيات التي أخذ المؤلف على عاتقه مهمة رسمها ، إذ إن مثل هذا الأسلوب إذا طبّق على الأعمال الفكرية وأعمال الفنون الجميلة ، سيقود إلى نوع من الواقعية تؤدي إلى نفى كل ما هو جميل وطيب ، ويتولد عنها أعمال تحدش النظر والفكر ، ولا تكف عن خدش الحياء العام والأخلاق الحميدة .

- نظرا لأن هناك حدودا لا يجب على الأدب ، مهما كانت درجة إباحته ، أن يتخطاها ، وهو ما لم يأخذ في الاعتبار بصورة كافية فلوير وشركاؤه .

- ولكن نظرا لأن الكتاب الذي ألفه فلوير عمل يبدو أنه قد أعد له بتأن وجدية من وجهة النظر الأدبية وتحليل الشخصيات ، وأن الأجزاء موضع الاتهام ، على الرغم من أنها تستحق التجريم ، قليلة جدا إذا قورنت بحجم الكتاب ، وأن هذه الأجزاء ، سواء في الأفكار التي تعرضها أو المواقف التي تمثلها ، تدخل في إطار الشخصيات التي أراد المؤلف رسمها ، مع المبالغة فيها ومع تشبعها بواقعية سوقية تصدم القارئ في كثير من الأحيان .

- نظرا لأن جوستاف فلوير يؤكد احترامه للأخلاق الحميدة وكل ما يحس الدين ، ونظرا لأنه لا يبدو أن هذا الكتاب قد كتب ، مثل بعض الأعمال الأخرى ، بغرض إثارة الغرائز الجنسية أو بث روح الفجور أو السخرية من الأشياء التي يجب أن تحاط باحترام الجميع .

- وأنه أخطأ فقط في أنه نسى القواعد التي يجب على كل مؤلف محترم ألا يتخطاها وأنه نسى أن الأدب ، مثل الفن ، مهمتها المساهمة في تعميق قيم الخير ويجب عليها

الدكتاتور

في سأم مملكته

قراءة في رواية « خريف البطريق »

حامد أبو أحمد

لم تأت شهرة جابرييل جارثيا ماركت^(١) العالمية من فراغ . فعند أن نشر أول قصة له وهي (الأوراق الساقطة) عام ١٩٥٥ أخذ نجمه يصعد بصورة مستمرة . ثم توالى أعماله المهمة (العقيد لا يجد من يكتبه) (١٩٥٧) ، (جنازة ساما الكبيرة) (١٩٥٩) ، (الوقت السيء) (١٩٦١) حتى صدرت عام ١٩٦٧ رائعته المشهورة (مائة عام من العزلة) التي جعلت الناس في كل مكان من العالم ينظرون إليه على أنه واحد من أهم كتاب هذا العصر .

والحق أن أهمية أعمال جارثيا ماركت تنبع من « قدرته على إعادة خلق التصورات والأحاسيس الخاصة بالتراث الأدبي والفضاء الثقافي لأمريكا اللاتينية . ثم إن ما هو رائع في أعماله لا يتمثل فقط في قدرته على إقامة (أو صنع) عالم خرافي ، وهو أمر يشهد الجميع الآن بتفوقه فيه ، وإنما يتمثل ، فضلا عن ذلك ، في أن أعماله الأدبية تدخل بصورة حاسمة في منظومة أدب لاتيني أمريكي معاصر قادر على حل إشكالياته الخاصة ومنطلق نحو العالمية ، وقادر أيضا من خلال الأعمال الفنية على التفاعل مع الثقافة التي نتج عنها »^(٢) .

الحداثة ، وهى تهدد دائما بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازى للتاريخ المعاصر ، الذى يبطى على رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينهض ضد طواحين الهواء أويطلق ضد قطع من الأغنام^(٧) .

واختلاط الواقع بالخرافة بالسحر بالأسطورة فى أمريكا اللاتينية هو الذى أفتح جارتيا ماركث بأنه لا يمكن أن يكون إلا أدبيا واقعا على الرغم من امتزاج كل العناصر المذكورة فى أدبه . ولهذا نقرأ على لسانه فى المحادثات التى أجراها معه بلييو^(٨) ميندوثا أن الواقع فى أمريكا اللاتينية موج بأشياء غريبة لا يصدقها عقل . وقد ضرب مثلا لذلك بما ورد فى مخطوطات رحلة أمريكى هو أوب دى جراف الذى قام فى نهايات القرن الماضى برحلة لمنطقة الأمازون شاهد خلالها - من بين ما شاهد - مجرى مائيا تغل مياهه ، ومكانا يؤدى فيه صوت الإنسان إلى حدوث وإبل من المياه . وقد أشار ماركث إلى الحادثة التى وقعت فى إحدى المناطق الجنوبية النائية بالأرجنتين عندما حملت الريح إلى البحر « سيرا » برمته ، وفى اليوم التالى عشر الصيادون فى شباكهم على جثث الناس والأسود والقرود .. إلخ . وهذه الحادثة يشير إليها ماركث كذلك فى رواية (خريف البطريق) (صفحة ١٦٥ من الترجمة العربية)^(٩) عندما قال : « ... إلى حد أننا نسبنا إليه العاصفة الجافة المهولة الحملة بالبروق والرعود البركانية وبرياح « كومودورو ريفادافيا » القطبية التى قلبت أحشاء البحر وحملت إلى الفضاء سيرا كاملا من الحيوانات المقيمة فى ساحة مرفأ تجارة العبيد القديم ، ولقد انتشلنا بواسطة الشباك أفبالا ، ومهرجين غرقى ، وزرافات جائحات على أراجيح الترويض » .

الواقع والدكتاتورية

هذا إذن - فى إيجاز شديد - هو واقع أمريكا اللاتينية الذى يرى جارتيا ماركث أنه أكثر تعبيرا من أى كُتب . يقول : « إننا نحن كتاب أمريكا اللاتينية والكاريبى ينبغي أن نعترف ونسلم بأن الواقع أفضل منا جميعا . فقد رنا ، وربما مجدنا كذلك هو أن نقلده بتواضع وبشكل أفضل فى إطار المتاح لنا^(١٠) . وهذا الواقع يظل ناقصا بدون شخصية الدكتاتور الموجود فى كل مكان بأمريكا اللاتينية . ولهذا يرى جارتيا ماركث أنه عندما

فجارتيا ماركث منذ قصصه الأولى كان يعمل من أجل الوصول إلى شكل قصصى مؤهل لصنع عالم خرافى لما أطلق عليه هو نفسه « المصير الغريب للواقع اللاتينى الأمريكى » ، وهذا المصير هو الذى قال عنه روائى كبير آخر هو كارلوس فوينتيس^(١١) : « إنه يتمثل فى التوتر الحادث بين اليوطويا والملحمة والأسطورة » وهو خاصية من خواص تاريخ أمريكا اللاتينية : فالبوطويا هى التى أدت إلى اكتشاف هذه القارة الجديدة ، بكل ما انطوى عليه هذا الاكتشاف من طموحات دينية واقتصادية ، وسياسية ؛ أما الملحمة فتتمثل فى رفض الغازى الذى قام بنهب الهنود الحمر وإبادتهم وتقويض الحضارات التى لم يفهما ، وكانت الأسطورة موجودة دائما ، قبل الاكتشاف وأثناءه وبعده فضلا عن مغامرات المهاجرين التى لم تنقطع أبدا .

فأمريكا اللاتينية قارة تعاني من تداخل العصور ، فكل شيء يحدث فى وقت واحد : القدم والحداثة ، فالقرنى فى هذه القارة مازالت تعيش فترة تشبه العصر الإقطاعى ، فى الوقت الذى تشهد فيه المدن أو بعض المناطق ثورة صناعية متقدمة . وكما يقول أوكتابويث (نوبل فى الآداب ١٩٩٠) : « إن أكثر بلدان أمريكا اللاتينية تقدما يعيش واقع الحداثة المتناقضة ، حيث يتعاش الحمار والطائرة ، والأميون وشعراء الطلبة والأكواخ ومصانع الصلب ، وكل هذه التناقضات تفضى إلى تناقص خطير هو أن المؤسسات فى كثير من هذه البلاد ديمقراطية لكن الواقع الفعلى المستشرى فى كل مكان هو الدكتاتورية^(١٢) .

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا من الإبهام يغلف الوضع التاريخى لهذه القارة . يقول خايم ميخيا : « إن هذا الإبهام هو الخطيئة الأصلية لقارة فرض عليها منذ البداية أن تخضع للحاجات التوسعية للإمبراطوريات العظمى التى نظرت إليها بوصفها مصدرا للمواد الأولية وسوقا لتصريف منتجاتها الصناعية فى أوج العصر الصناعى^(١٣) . كل هذا وما أدى إليه من أغاظ معيشية معينة فرضت على أبناء هذه القارة من شمالها إلى جنوبها جعل كل شيء فيها ممكنا ، وكل شيء يمكن أن يختلط فيه الواقع ، بالخرافة ، بالسحر ، بالأسطورة ؛ يقول ماركث : « فى أمريكا اللاتينية كل شيء ممكن ، وكل شيء واقعى^(١٤) . أما اللاواقع فهو الفوضوية المتكيسة فى جسد

طبعته الأولى عام ١٩٦٦ حيث قال : « يقول جارتيا ماركث إنه كان يريد دائما أن يكتب كتابا عن دكتور أمريكي لاتيني جالس في قصره ، معزول عن العالم ، صاحب سلطة مطلقة تلقى الرعب في قلوب أتباعه المستأنسين والغارقين في الخرافات . ويبدو أن ماركث مهتم أكثر بتشريح الشخصية أكثر من اهتمامه بآثارها الاجتماعية . وقد خصص حوالى أربعمائة صفحة لهذا الموضوع في إحدى المرات ، لكنه مزقها لأنه لم يحس أنه أصبح جاهزاً لهذه المهمة . إنه لا يستطيع أن يقترب من الرجل بما فيه الكفاية . يريد أن يقدم له صورة داخلية ، لكنه لم يعثر بعد على المدخل . ومنذ ذلك الوقت وهو يؤجل المشروع ، لكن ليس بصفة نهائية . إن ما يحتاج إليه زاوية للرؤية ، ومنظوراً »^(١٣) .

وقد ظل هذا الموضوع يلح على جارتيا ماركث سواء قبل عام ١٩٦٧ (عام إصدار (مائة عام من العزلة)) أو بعدها ، وتحدث في ذلك مع كثيرين تذكر من بينهم الروائي الكبير ماريو فارغس يوسا الذي أحل إليه بحديث عام ١٩٦٨ قال فيه : « أنا أقوم حالياً بالأعداد لقصة دكتور متخيل ، أى قصة دكتور يعتقد أنه ، من خلال البيئة ، لاتيني أمريكي . وهذا الدكتور له من العمر ١٨٢ سنة ، وقد ظل فترة طويلة في السلطة لدرجة أنه لا يتذكر متى وصل إليها ، ثم إنه يجوز سلطات واسعة حتى إنه ليس في حاجة إلى أن يصدر أوامر ، وهو يعيش بمفرده في قصر هائل ، تتمشى الأبقار في أسبائه وتغضم صوره »^(١٤) .

وعندما كتب جارتيا ماركث هذا الكتاب جاء متعمقا في جذور الواقع الكولومبي بخاصة والواقع اللاتيني الأمريكي بعمامة ، وإن كان هذا الواقع قد أثرى ثراء لامتيل له مما أصابه من تحولات وما أضافه إليه الخيال الخلاق من رؤى وأبعاد حية ومتدفقة ؛ فهذا الكاتب الكولومبي العالمى استطاع أن يتمثل تاريخ بلاده ، وواقعها السياسى والاقتصادى والاجتماعى ، والأطماع الإمبريالية التى أحاطت بهذا التاريخ ، وعرف كيف يقدم لنا هذه المنظومة الواقعية الرائعة في عمل فنى يجاوز خصوصيات الزمان والمكان ويؤثر على الإنسان في أى مكان . فخريف البطيريك كما يقول خوسيه ميغيل أوفيدو « قطعة واسعة لواقع أكثر اتساعاً : إنها نتجته نحو شئ ليس موجودا

فكر في كتابة رواية عن الدكتور اللاتيني الأمريكى لم يكن من الصعب بالنسبة له أن يعثر على صورة الدكتور أو عالمه - فهو موجود ومكتمل ، ولكن الصعوبة كانت تكمن في السيطرة على لغة قادرة على الإحاطة بالواقع اللاتيني الأمريكى الغربى برمته . ومن بين الظواهر الغريبة لهذا الواقع الأفعال الشاذة لدكتورى هذه القارة . يقول جارتيا ماركث : « إن أكثر خبرائى صعوبة تمثل في إعدادات لرواية (خريف البطيريك) . فقد أخذت على امتداد عشر سنوات تقريبا أقرأ كل ما تصل إليه يدي حول الدكتوريين في أمريكا اللاتينية ، وخاصة في منطقة الكاريبي ، وذلك حتى يأتى الكتاب الذى أفكر في كتابته قريبا إلى حد ما من الواقع »^(١٥) . ثم يعرض جارتيا ماركث في هذا الحوار (وقد نشر بالمكسيك عام ١٩٧٧) لبعض الأفعال الشاذة التى نفذها عدد من الدكتوريين ، منهم الدكتور دوقاليه في هابتى الذى قام بحملة للقضاء على الكلاب ذات اللون الأسمر في البلاد ، لأن أحد أعدائه وهو يحاول الهروب من مطاردة الدكتور له عرف كيف يتخلص من طبيعته البشرية ويتحول إلى كلب أسود . والدكتور فرانس Francia الذى ذاعت شهرته بوصفه فيلسوفا حتى استحق دراسة في كتاب كارلايل (عن الأبطال) أغلق على جمهورية باراجواي وكأنها بيت خاص ولم يترك إلا نافذة واحدة يدخل منها البريد . وأنطونيو لوبيث دى سانتانا (في كولومبيا) قام بدفن ساقه في جنازة مهية . أما يد لوى أجيرى المقطوعة فقد ظلت تسبح في النهر لعدة أيام وكل من رآوها تمر كانوا يرتعدون من الخوف وهم يفكرون في أن هذه اليد القتالة مازالت وهى في تلك الحالة قادرة على الطعن . وأناساسيو سوموسا جارتيا والد سوموسا الحالى (الذى قامت ثورة ضده فيما بعد على يد الجبهة الساندينية في نيكاراجو) كان لديه في فناء قصره حديقة حيوانات بها صنفان من الأقفاص : صنف توجد فيه الحيوانات المتوحشة ، وصنف آخر يحبس فيه أعداءه السياسيين^(١٦) .

ولهذا فإن واقع الدكتورية في أمريكا اللاتينية كان يلح على جارتيا ماركث منذ بداياته ، وقبل كتابة روايته الشهيرة (مائة عام من العزلة) . صحيح أن رواية (خريف البطيريك) صدرت عام ١٩٧٥ ، أى بعد الرواية المذكورة بحوالى ثمان سنوات ، لكنها أسبق زمنا من ناحية التفكير فيها . وقد أشار إلى ذلك الناقد لويس هارس في كتابه (أدبوا نا) التى صدرت

دكتاتور بلده . وفي ذلك الحين كان مقدرا أن يكتب فويتيس عن سانتانا ، ويكتب كاربتير عن ماتشادو ، ويكتب ميغيل أوتيروسيلفا عن خوان بيثيني جوميس ، ويكتب روبااستوس عن الدكتور فرانسيس وهلم جرا . وكان كورتاتار لديه شيء جاهز عن جثة إيفيتا بيرون ، أما أنا فلم يكن عندي دكتور لكنني كنت أكتب (خريف البطريك) (١٦) .

وقد جاء (خريف البطريك) مختلفا عن كل التجارب السابقة ؛ لأن هذه الرواية ، كما سوف نرى من تحليلنا لها ، تمثل عملا فريدا في الأدب العالمي كله . إنها ليست رواية عن دكتور بعينه ، وليست رواية عن مرحلة تاريخية معينة ، وإنما يمكن أن يقال عنها إنها جمعت كل الدكتاتوريين في واحد ، وجمعت أو كشفت كل تاريخ العالم في سنوات معدودة هي السنوات الأخيرة من حياة بطل (خريف البطريك) (١٧) .

بين « خريف البطريك » و « مائة عام من العزلة »

يرى خوسيه ميغيل أوفيدو أن أسوأ طريقة لقراءة (خريف البطريك) هي مقارنتها برواية (مائة عام من العزلة) (١٨) . لكن المحاولة على أية حال لا يمكن تجنبها ، وقد وقع فيها الكثيرون ، إذ رأوا أنفسهم وهم يقرءون (خريف البطريك) ، يعودون إلى (مائة عام من العزلة) ، وكانت المقارنة من الصعوبة بحيث إنها أدت إلى أن كثيرين في كولومبيا نفسها لم يستطيعوا أن يتذوقوا الرواية الجديدة فرفضوها رفضا كاملا . من هؤلاء خايم ميخيا دوكي في كتابه (مقالات) أو بالأحرى في دراسته (الأسطورة والواقع عند جابرييل جارتيا ماركت) .

فهذا الناقد بعد أن تحدث حديثا يفيض بالإعجاب الشديد عن (مائة عام من العزلة) جاء كلامه عن (خريف البطريك) ينم عن عدم الرضى ، إذ وصفها بأنها رواية تقوم على التكرار « وهذا التكرار ، كما يقال في الفلسفة ، لا يشكل خطابا حقيقيا » ، فضلا عن أن فصلا واحدا من الكتاب يمكن أن يدل على الكتاب كله . ونص كلامه في ذلك هو : « إن الكم النصي لا يضيف شيئا . فالفصل الواحد يمكن أن يكون بديلا عن الكتاب كله ، بل هو كذلك في كل ما يشتمل عليه الكتاب من تجديد أو تكرار ، ومن امتلاء أو خواء ، لأن التكرار - وهو النسخة الجهورية لما هو كمي - ما هو إلا لانهاية بدون تقدم ،

هناك . فليس لها بداية ولا نهاية : والنمو الذي نجده فيها من حيز لآخر يمضي غير عابء بالعمل في جلته . فالرواية لا تقوم على تاريخ محدد ولا على نسق زمني قار ، وإنما تقوم على نفى كل شيء ، وعلى فوضى الهدم » (١٩) .

روايات سابقة عن الدكتاتورية

ليست رواية (خريف البطريك) أول رواية تتناول الدكتاتورية ، وإنما سبقتها أعمال أخرى في هذا المجال من أشهرها خارج أمريكا اللاتينية ، رواية Nostromo لجوزيف كونراد ، ورواية « الطاغية بانديراس » لرامون ماريلا دل فايي إنكلان . أما في أمريكا اللاتينية فإن أشهر رواية في هذا الصدد هي رواية (سيدى الرئيس El Senor presidente) للكاتب الجواتيمالى ميغيل أنخل أستورياس ، وقد نشرت في المكسيك عام ١٩٤٦ ، لكنها مكتوبة في معظمها فيما بين عامي ١٩٢٤ و ١٩٣٢ . ثم توالى الروايات عن الدكتاتورية مع أوائل الستينيات ؛ إذ صدرت رواية (موت أرتيميو كروث) لكارلوس فويتيس عام ١٩٦٢ . ولكن السبعينيات هي التي شهدت ظهور تسع روايات تقريبا من هذا النوع من أشهرها (المعزول الكبير في القصر) لربنيه أقبليه فابيللا (المكسيك ، ١٩٧١) و (حتى اللجوء) لآليخو كاربتير (كوبا ، ١٩٧٢) و (اختطاف الجنرال) لديمتريو أجيليرا مالطا (الإكوادور ، ١٩٧٣) ، و (أنا الأعلى) لأوجستوروا باستوس (باراجواي ، ١٩٧٤) . ثم كانت (خريف البطريك) عام ١٩٧٥ .

وتوالى مثل هذه الروايات خاصة في مرحلة السبعينيات يدل على أنه كان ثمة دافع أو تيار عام يدفع الكتاب إلى ارتياد هذا النوع من الكتابة ، بل إن جارتيا ماركث قد أشار في حوار أجرى معه عام ١٩٧٦ إلى أنه كان هناك نوع من الاتفاق بين الكتاب حول هذا الموضوع . فقد وجه إليه في هذا الحوار سؤال عن ظاهرة انتشار موضوع الدكتاتور في الأدب اللاتيني الأمريكى خلال السنوات الأخيرة ، فأجاب : « إن هذا أمر له تفسيره ، ثم إنه قصة قديمة . فقد كانت لدى كارلوس فويتيس فكرة طرأت على ذهنه عام ١٩٦٨ حول كتابة كتاب جماعى يطلق عليه (أبناء الأوطان) يكتب فيه كل روائي فصلا عن

لكن الكاتب والناقد ماريو فارغس يوسا^(٢١) (من بيرو) قد رأى أن العمل السابق على (خريف البطريق) ويشابه معها كثيرا هو (جنازة ماما الكبيرة). وقد استند في رأيه هذا على أن الرواية المذكورة قصة امرأة هي السيدة المطلقة في ملكة ماكوندو، وأنها تشبه البطريق السيد المطلق في ملكته على النحو الذي نراه في رواية (خريف البطريق). فهذه السيدة عاشت في حالة سيطرة على امتداد اثنين وتسعين عاما وماتت في جو من القداسة ذات مساء من شهر سبتمبر.

وعلى أية حال فإن جارتيا ماركث كاتب مولع بتقديم الجديد في كل عمل من أعماله. ويكفي أن العمل يستغرقه لعدة سنوات حتى يخرج إلى الناس وقد استكمل أبعاده الفنية كلها. وقد رأينا كيف ظلت فكرة الدكتور تدور في ذهنه سنين طويلا حتى ظهرت مكتملة في كتاب بعد ثمان سنوات من (مائة عام من العزلة).

فصول الرواية

تتكون رواية (خريف البطريق) من ستة فصول لا تفصل بينها أرقام أو عناوين بل فراغات طباعية تدل على أن فصلا انتهى وآخر يبدأ. وإذا بدأ الفصل تواصلت سطوره بدون انقطاع حتى لا تكاد نعث إلا على عدد قليل جدا من النقط. أما الفقرات فإن الفصل كله يعتبر فقرة واحدة. ولا تفصل بين الجمل الطويلة جدا إلا الفصلات. وهذه ظاهرة أسلوبية واضحة جدا في الرواية تضاف إليها ظواهر أخرى فيها غرابة وتفردها سوف ندرسها بالتفصيل عندما نتكلم عن الأسلوب، واللغة.

ولكى نأخذ فكرة عن بناء الرواية بشكل عام والقائم على المزج بين عناصر واقعية وأخرى فانتازية وأخرى خرافية أو أسطورية سوف نتوقف عند الفصل الأول. ويبدأ هذا الفصل بموت البطل مثلا بدأ تولستوى قصته (موت إيفان إيلنس) مع اختلاف الأسلوب والرؤية بالطبع. ومع السطور الأولى نكتشف أننا بإزاء زمن أبدي وعالم خرافي. نقرأ: «انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية الأسبوع، فحطمت بضربات مناقيرها شبكات النوافذ المعدنية، وحركت برفيف أجنتها الزمن الراكد في الداخل، ومع بزوغ شمس يوم الاثنين استيقظت المدينة من سبات قرون

أونهاية مكررة لا يوجد فيها أي فقرة نجاه المتعدد والمؤدى إلى التراء». ثم يقول خايم ميخيا في مكان آخر من هذه الدراسة: «إن الإبداع الأدبي لا يمكن اختصاره في سحر من الألفاظ»^(٢٢).

ولكن من الواضح أن رأى خايم ميخيا كان متعجلا، ويبدو أنه كان شديد التأثر برواية (مائة عام من العزلة) وعالمها الرحب وشخصها الواضحة المعالم، ولغتها السردية التي يمكن أن توصف بالبساطة إذا قورنت بلغة وأسلوب وتقنية (خريف البطريق). بالإضافة إلى أن البناء الفني في كل من الروايتين مختلف كل الاختلاف، وسوف نلاحظ ذلك بوضوح عندما نتوقف عن البناء الفني في الفصل الأول من (خريف البطريق). وعلى أية حال فإن الروايتين لكاتب واحد ولا بد أن تجمع بينهما بعض نقاط التشابه، لكن الاختلاف بينهما أكبر بكثير سواء على مستوى البناء أو على مستوى الأسلوب أو على مستوى اللغة. فاللغة في (خريف البطريق) - كما سوف نفصل فيما بعد - لغة مكثفة وموجزة حتى لقد وصفها الكثيرون بأنها لغة شاعرية. وقد أوجز الناقد سيمور ميتون بعض نقاط الاختلاف بين الروايتين فقال: «وأيا كانت علامات التشابه بين الروايتين فإن الفروق الكثيرة بينهما تحير القارئ المعتاد على أن يعتمد على حواسه الخمس. ذلك أن أحد الملامح البارزة في (مائة عام من العزلة) هو سهولتها الظاهرة الناتجة عن نوع من السرد الطويل مع وجود قاص عالم بكل شيء يمكن في أسلوب يخلو من المحسنات البلاغية ويقليل من الحوار. أما (خريف البطريق) فتميز، على العكس من ذلك، بتعدد الزمان والسرد والأسلوب. وهذا الفرق يعكس تحول الرؤية الواقعية السحرية في (مائة عام من العزلة) إلى رؤية فانتازية تكبيرية Grottesca في (خريف البطريق)^(٢٣).

ثم إن هناك فروقا أخرى بين الروايتين تتعلق بالشخصيات (حيث تعدد الشخصيات وتمتلك ملامحها الفردية الخاصة في (مائة عام من العزلة) بينما تدور (خريف البطريق) حول شخصية واحدة محورية هي الدكتور) وطريقة بناء الزمان والمكان... إلخ.

ومع هذه الفروق كلها حاول بعض النقاد أن يجعلوا من (مائة عام من العزلة) مقدمة لرواية (خريف البطريق)،

بقدر ما كان سوقا ينبغي أن يشق المرء فيه طريقا لنفسه وسط جنود حفاة من الخدم كانوا يضعون سلال الخضر وأقفاص الدواجن في الأروقة . . . إلخ ، كل ذلك كان مختلطا باحتجاجات الموظفين الدائمين الذين كانوا يجردون دائما دجاجات تبيض في أفراس مكاتبهم ، فضلا عن ممارسات الجنود والعاهرات في المراحض ، وجلبة الطيور ، ومعارك الكلاب الناهية في قاعات الاجتماعات لأنه لم يكن أحد يدرى من هذا ومن ذاك أو من قبل من قد أتى ، في ذلك القصر المفتوح الأبواب حيث الفوضى الخارقة كانت تحول دون تحديد مقر الحكومة .

ثم ينتقل الكاتب إلى لحظة قريبة يمكن أن نسميها لحظة حاضرة في حياة الجنرال ، وإن كانت تحكى عن طريق الفعل الماضى « كان » ، فنعرف أن الجنرال أو الدكتاتور كان يراقب يوميا عملية حلب الأبقار في الحظيرة ، ويقدر بيده كمية الحليب التى ينبغي على العربات الرئاسية الثلاث أن تنقلها لتوزع على ثكنات المدينة . . إلخ (ص ١٤) ، ونرى كيف كان يدير شؤون الوطن بصبا بإيمانه لأنه لم يكن يجيد القراءة ولا الكتابة ، وكيف كان المتملقون بلاحياء ينادون به قائدا أعلى للزلازل الأرضية ، وللكسوف والخسوف والسنوات الكبيسة وغير ذلك ، وكيف كانت أوامره قدرا لا يرد حيث يعلن : « انزعوا هذا الباب من هنا وضعوه هناك ، ورفع الباب ، ركبوه هنا فركب ، أخروا ساعة الحائط ، وعليها ألا تعلن عن منتصف النهار في منتصف النهار بل في الساعة الثانية ظهرا حتى تسبوا الحياة أطول ، فتؤخر الساعة بدون أدنى تردد » (ص ١٥) . ونقع كذلك على تنف من حياته الجنسية . ثم تقابلنا شخصية شبيهة أو صنوه الكامل « باتريسيو أراجونيس » الذى وصفه لنا الراوى الجماعى ثم قال : « وكم شعر بنفسه (أى الجنرال) عندما اكتشف أمامه صورته تماما ، ونظيره في كل شيء ، سحقا ، هذا الرجل هو أنا ، قال ، وفي الواقع كان الشبه إلى حد الالتباس » (ص ١٧) ونذكر من السطور التالية أن شبيهه هذا كان محتالا ، وكان يمارس الجنس على النحو الذى يفعله الجنرال « سائبته لك على السرير بالقوة بواسطة أربعة جنود يسكونها لك من رجلها ويديها بينما أنت تتكحها » (ص ١٨) . ثم إن أبناء باتريسيو أراجونيس كانوا مثل أبنائه تماما يولدون كلهم قبل الأوان .

عديدة على نسمة دائمة ورقية لميت عظيم وعظمة متعفة » (ص ٩) . وهؤلاء الذين دخلوا القصر خيل إليهم أنهم كانوا يدخلون في أجواء عصر آخر . وقد شاهدوا أشياء كثيرة منها اسطبل حكام المستعمرات ، وزهور الكاميليا والقراشات ، وسهارة زمن الضجيج البرلينية ، وعربة الطاعون ، ومركبة السنة التى ظهر فيها النجم المذنب ، وهو نجم ارتبط به الدكتاتور كما سوف نرى ، وشاهدوا أكواخ محظيات الجنرال وقدروا من الأشياء المتبقية أن أكثر من ألف امرأة عشن هنا مع أطفالهن المولودين بغير تمام ، كما شاهدوا المكاتب والقاعات الرسمية التى كانت الأبقار تجربها جيئة وذهابا دونما اكتراث بينما تأكل ستائر المخمل وتلوك أنسجة الأرائك . ومن بين ما شاهدوا (وسوف نرى فيما بعد أن هؤلاء يمثلون القاص الجماعى في الرواية) في القصر الرئاسى الدكتاتور نفسه « ببدلته الكتانية الحالية من الشارات ، ولفافات ساقيه ، ومهمازه الذهبى على الكاحل الأيسر ، كان أكبر سنا من الرجال كلهم ومن الحيوانات القديمة كلها في الأرض وفي الماء ، وكان ممددا على الأرض وساعده الأيمن منتشيا تحت رأسه على هيئة وسادة ، مثلما تعود أن ينام ، ليلة بعد ليلة ، ليالى حياته الطويلة كلها بوصفه طاغية متوحدا » (ص ١١) . وذات مساء من شهر يناير لمحوا بقرة تنأمل الغسق من أعلى الشرفة الرئاسية ، كما رأوا في فجر يوم جمعة (يوصف بأنه من أسبوع مضى) أول طيور العقبان تصل وترتفع من أفاريز ملجأ العجزة الفقراء حيث تغفو منذ الأزل . وأثناء تجوالهم في القصر اكتشفوا (للمرة الثانية) جسده مبرعما يبيثور صغيرة وحيوانات أعماق البحر الطفيلية ، وخاصة تحت إبطيه وثنية الفخذين ، وكانت ضمادة من القطن تلف خصيته المصابة بفتق وهى الجزء الوحيد الذى لم تهاجمه العقبان ، برغم أن الخصية كانت بضخامة كلية ثور ، ولكنهم حتى هذه اللحظة لم يجروا على الاعتقاد في موته (ص ١٣) .

وهكذا يمضى بنا الكاتب في هذا الجو الخرافى الموغل في أزمة حقيقة والواقف على عتبة الحاضر في آن ، من خلال هذه الأشياء التى شاهدها الناس (الأنا الجماعى) عند دخولهم القصر الرئاسى . ثم ينتقل بنا (في صفحة ١٤) إلى مشهد يدل على الفوضى الضاربة أطنابا في كل شيء أو الفوضى الخارقة . يقول الراوى الجماعى : « لم يكن القصر يشبه قصرا رئاسيا

الرسول يمشى محاولاً إقناعه بأن كل ما هو حق يأتي من الروح القدس (ص ٢٤)

ثم نعرث على الموت الثالث للدكتور (ص ٢٥) وكيف أنه مات ميتة طبيعية أثناء نومه كما أعلنت ذلك أواني العرافات ، إلا أن السلطات العليا ظلت تؤخر البناء في محاولة لفض نزاعاتها السابقة بمؤامرات دموية ، لكننا لا نلبث أن نرى الجنرال حيا يمارس حياته العادية ويرصد علامات الأحداث في أكوام الخطب الكثيرة عند الضوء الآن من احتراق روث البقر في الأروقة . كما كان يذهب لرؤية أمه « بندثيون ألفارادو » في محل إقامتها بالضاحية ، ويقول لها مفكراً : « لو أنك تعلمين كم يزعمني هذا العالم أريد الفرار ولست أدرى إلى أين يا أمي » (ص ٢٦) كما كان الحراس يحبونه ويقولون له لا جديد بذكر سيدى الجنرال ، كل شيء على ما يرام ، لكنه كان يعلم أن ذلك ليس أكيداً وأهمهم مخدعونه عادة ويكذبون عليه خوفاً . ونجد البلاد بعد ذلك وهي تستيقظ من سباتها الدهرى في اللحظة التي يدخل فيها الجنرال ومخاطباً بان باتريسيو أراجونيس (شبيهه) جرح جرحاً قاتلاً بسهم مسموم . وكان الجنرال في سنوات سابقة قد اقترح عليه في ليلة لم يكن فيها مزاحه (أى الجنرال) رافقاً أن يلاعبه لعبة الحياة ، ملك أو كتابة على العملة ، فإذا خرج الملك تموت أنت وإذا خرجت الكتابة أموت أنا ، لكن أراجونيس أخبره أنها سوف يموتان معا لأن كل العملات ليس عليها إلا الملك في الوجهين كليهما . ثم لعبا جولة وجولتين وعشرين ، وربح باتريسيو أراجونيس الجولات كلها ، وبتتوى هذا المشهد بدخول الجنرال عشية إحدى الليالي إلى غرفة باتريسيو حيث وجده يصارع غمرات الموت دون علاج ، ودون أى أمل في الخلاص من السم ، فحياء قائلاً : « ليدخلك الله فرايس جنته أيها الفحل ، الموت في سبيل الوطن شرف عظيم » . وبهذا يكون هذا الموت هو الموت الرابع للجنرال في هذا الفصل . ونشهد مواجهة بين الجنرال وشبيهه أو صنوه باتريسيو يبدو فيها الجنرال متأثراً من وقاحة شبيهه ونكرانه للجميل « باتريسيو أراجونيس » الذي أحلته مثل ملك في قصر ، وأعطيه ما لم يعطه أحد لأحد على هذه الأرض ، ومنحتك نسوق (ص ٢٩) . وهكذا يلاحظ القارئ كم تتداخل الشخصيتان لتعبرا في النهاية عن شخصية واحدة ، وكم تتداخل الأساليب ، على النحو الذي سوف

ثم ينقل لنا الكاتب لحظات من حياة الدكتور العادية ؛ سيره في الأسواق ، وتفقدته لها على نحو حرافى كذلك ، وكان الناس عندما يرونه ماراً يتفنون « عاش الفحل Viva El Macho » وهو لقب كان يطلق عليه كما سوف نرى فيما بعد . وكان الناس يندفعون لمشاهدة موكب ، ويسدو هو شديد التحمس لا ندفاعات المحبة هذه ، ويؤنب الضابط الذي يحول بين الناس وبينه قائلاً : « لا تكن أحمق ، أيها الملازم ، دعمهم يجبون » (ص ٢٠) .

ونغضى مع اللحظات الحاضرة من حياة الدكتور، فنجدته يذهب إلى الاستراحة المعلقة في قمة المرتفع الصخرى حيث يقضى فترة ما بعد منتصف النهار يلعب « الدومينو » مع دكتوريين قدامى من بلدان أخرى في قارة أمريكا اللاتينية . وهؤلاء كانوا يظهرون مع الفجر مرتدين لباس العظمة بالمقلوب وفوق ملابس النوم ، ومع كل منهم صندوق يحتوي على الأموال المنهوبة من الخزائن العامة ، وعلبة أوسمة في الحقبة ، وقصاصات صحف ملصقة في دفاتر محاسبة قديمة ، وألبوم صور ، يظهر فيها كل واحد منهم أثناء استقباله الرسمي الأول كما لو كان يقدم أوراق اعتماد قائلاً : انظر ، جنرال . هذا أنا عندما كنت ملازماً أول ، وهنا كان يوم تقلد المنصب ، وهنا الاحتفال بالذكرى السادسة عشرة لتولى السلطة (ص ٢٢) . وكان الجنرال يؤوى هؤلاء جميعاً في المبنى الرئاسى ويحيرهم على لعب الدومينو حتى آخر قرش معهم . ثم يتغير صوت الراوى فيصبح صوتاً نسائياً ليحدثنا عن مغامرات الجنرال الجنسية حيث كان يقتنى خطى النساء المطمئنات وهن يكنسن البيت في غبش الصباح ، ويرصد الفرصة التي يغتفل فيها بإحداهن فيضاجعهما ، بالرغم من شيخوخته ، مثل الديك خلف أبواب المكاتب بينما الأخريات يقهقهن في الظل ، يالك من بطل ياسيدى الجنرال . ونعرف من السطور التالية أن الجنرال لم يكن مؤمناً بأى ديانة لكنه عندما صدق على معاهدة سلام مع القاصد الرسول أخذ الأخير يتردد عليه بهدف هدايته إلى ديانة المسيح لكن الجنرال كان يتحجج ضاحكاً حتى الموت ويقول لهذا القاصد : « إذا كان الله قادراً بالصورة التي نتحدث عنها فقل له إذن أن يخلصنى من هذه الدونية التي تظن في أدنى ثم يفك بنظرونه ويريه فتى خصيته العجيب ويقول له اطلب منه أن يزيل انتفاخ هذا المخلوق العجيب . وكان القاصد

الحرب الفيدرالية ، ورأى رجلا في حداد يقبل خاتمه ، ورأى تلميذة تضع زهرة على جثته ، ورأى بائعة سمك غير قادرة على تصديق حقيقة موته » (ص ٣٢) .

وبالرغم من ذلك أعتقد ناقوس الكاتدرائية ونواقيس الكنائس كلها عن أربعاء الجبور ، وانطلقت الأسهم النارية ، ودوت فرقعات الفرح ، ودقت طبول التحرير ، فقد فرح الناس جميعا بموته ، ورأى هو بنفسه (وهو ميت) أبناءه المهجنين يجهزون حفلة موسيقية مريحة بأدوات المطبخ ، وأدوات الكريستال ومعدات ولائم البذخ، منشدين بصوت عال « بابا مات ، تحيا الحرية » . ثم اجتمع الجميع لاقتسام غنيمة موته : الليبراليون الذين باعوا الحرب الفيدرالية ، والمحافظون الذين اشتروها ، وجنرالات القيادة العليا ، وثلاثة من وزرائه ، وكبير المطارنة والسفير شنونتر ، كلهم جاءوا متذرعين باتحادهم ضد استبداد القرون لاقتسام غنيمة موته فيما بينهم ، ولكن الجنرال الميت رفع يده فجأة فذاب الجميع من الرعب ولم يبق في القاعة الفارغة سوى منافض السجائر الطافحة ، وقناجين القهوة ، والكراسي المقلوبة على الأرض ، وشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دي أجيلار . وصدر أمر الدكتاتور لا يخرج أحد حيا من مؤامرة الخيانة هذه ، فانطلقت الرصاصات تحصد كل من كان يحاول الفرار ، وأجهز على الجرحى حسب القاعدة الرئاسية التي تقول إن كل من بقى على قيد الحياة عدو لدود مدى الحياة .

وقرر الجنرال أن يحكم وحده ، والابستعين بأحد فيها عدا وزير صحة جيد ، الأمر الضروري الوحيد في الحياة ، ووزير آخر من أجل ضرورات المراسلة ، وبهذا يمكن تأجير مباني الوزارات والشركات وتوفير الأموال . وكانت الأجراس الفرحة التي احتفلت بموته هي الأجراس نفسها التي تحتفل الآن بخلوده ، وقامت تظاهرة دائمة تدور في باحة الأسلحة تطلق منها التهافتات وترفع اللافتات الكبيرة المكتوب عليها « حفظ الله العظيم الذي قام في اليوم الثالث من بين الأموات » ، وانفرد هو بالحكومة ، ولم يعد يأتي أحد ليكدر إرادته بالأقوال أو بالأفعال ، فقد كان متوحدا بمجده حتى انعدم وجود أي عدو له ، ومن هنا جاء اعترافه بالجميل لشريكه مدى الحياة الجنرال رودريجو دي أجيلار . وسوف نرى فيها بعد عندما نتناول

نتناوله بالتفصيل في مكان خاص . ثم نقرأ بعد ذلك على لسان باتريسيو أراجونيس كلاما موجها للجنرال قال له فيه : « ولتعلم بأنه لا أحد قط نقل إليك ما يفكر فيه فعلا ، ولكنهم جميعا يقولون لك ماتود أنت أن تسمعه ، وبينما يركعون أمامك يشبهرون بنادقهم ضدك من الخلف . أشكر الصدفة التي شاءت أن أكون الرجل الأكثر شفقة عليك في هذا العالم إذ إنني الوحيد الذي يشبهك ، الوحيد الذي له شرف نقل كل ما يقوله الجميع عنك ، من أنك لست رئيسا لأحد وأنتك لست مدينا بعمرشك لمدافعك وإنما للإنجليز الذين نصبوك على هذا العرش ، وجاء الأمريكيون فيما بعد فقدموا إليك دعمهم ببحارتهم ومدركاتهم » (ص ٢٩)

ونعرف كذلك أن الجنرال كان يمارس التعذيب ضد السجناء الذين كان يلقي بهم في خنادق القلعة كي تمزقهم التماسيح وهم أحياء وبعضهم كانوا يسلخون أحياء ثم ترسل جلودهم إلى أسرهم لأخذ العبرة . وهناك مجزرة مشهورة ارتبطت باسمه هي « مجزرة سانتا ماريا دل تار » . وهذا الكلام كله ورد على لسان باتريسيو أراجونيس الذي ترنح وسقط مغشيا عليه وهو يرتعش من الألم ملطخا بالبراز وبالدموع . وتذكر أن الجنرال صار هو الرجل الأكثر عزلة على وجه الأرض ، وتكتشف منظفات المنزل في الغداة الجسد ممددا على وجهه فوق أرض المكتب ، ميتا لأول مرة (هكذا يعود بنا المؤلف إلى زمان سحيق) ميتة زائفة طبيعية . وهي زائفة لأننا سوف نكتشف عودته مرة أخرى ومرات . وفي تلك المرة لم يتشر الخبير فورا ، كما كان يأمل ، ولكن مرت ساعات وساعات ، حذر وتحقيقات وأخذ وعطاء بين ورثة النظام الذين كانوا يحاولون كسب الوقت بتكذيب اللغظ حول موته بمختلف أنواع الصيغ المتضاربة ، حتى « لقد اقتيدت أمه ببنديون ألفارادو إلى شارع السوق حتى نلاحظ أن هيتش لا تدل على الموت » (ص ٣١) ثم نجد وعى الجنرال ينثال وهو ميت على النحو التالي : « حدث نفسه متأملا الموكب الذي كان يتقاطر حول جثته ، وللحظة نسى عزمه الغامض على المخادعة وأحس بنفسه مهانا ، متقلبا بصرامة الموت أمام عظمة السلطة ، ورأى الحياة بدونيه ، رأى يقلق خفي أولئك الذين لم يأتوا لإلحاح اللغز هل هو ذاك حقا أم لا ، ورأى شيخا حياه بتحية ماسونية على نحو ما كان الحال خلال

قال له: «إن ذلك ليس سوى طنين السلام ياسيدى الجنرال ، ذلك أنه منذ ذلك اليوم الذى وجد فيه ميتا للمرة الأولى تحولت أشياء الأرض كلها وأشياء السماء كلها إلى أشياء السلام ياسيدى الجنرال » (ص ٣٩) .

وفي الصفحات الأخيرة من هذا الفصل يركز المؤلف على بعض عناصر الحياة فى الشاطئ الكولومبى (وهو موضوع سوف نخصص له حيزاً مستقلاً) ويتم ذلك من خلال واقع الحياة التى يحياها الجنرال نفسه ؛ فقد فرض على كل واحد من حوله أن يعتزل فى غرفته كى يأكل هو على انفراد حتى لا يراه أحد ؛ إذ لا ينبغي أن يكتشف الآخرون أنه يعيش على الفضلات ، ولا ينبغي أن يدركوا كم هو مخجل هذا البنطلون الملطخ بلس بول الشيخوخة (وعندما نتناول شخصية الجنرال سوف نقع على كل ما تنطوى عليه هذه الشخصية من تناقضات) . وكان الجنرال أثناء تأمله للبحر وللجزر يتذكر يوم الجمعة التاريخى من شهر أكتوبر حين خرج من غرفته فجرا وفوجئ بالجميع فى البيت الرئاسى يرتدون قبعات حمراء بما فى ذلك المحظيات والبرصى وحاليو الأبقار والحرس فأخذ يبحث عما حدث فى العالم أثناء نومه حتى صار قوم بيته وسكان المدينة يتجولون بقبعات حمراء فعرف أن قوما غرباء وصلوا يوطنون بتعابير جميلة إذ يقولون اليم بدلا من البحر ، ويسمون « الغوا كامايات » ببغاوات ، وزورق الخشب جذعية ، وخطاف صيد الأسماك رحا . وكانوا حسنى الخلفة ، لهم أجسام سليمة ووجوه جميلة ، وشعور فى فى طول شعر ذيل الخيول تقريبا (ص ٤٢) . ونجد هنا مقابلة بين هذه الوجوه الجميلة ووجوه أهل الكاريبى المخضبة بالوان غامقة ؛ فلاحم بالسود ولاهم بالبيض . وقد قام الغرباء بمقايضة أهل البلد بما يملكونه كله فى مقابل هذه القبعات الحمراء وسنجات اللؤلؤ الزجاجية التى علقها الناس حول رقابهم إرضاء لهم . وبالرغم من أن هذه المبادلات تمت بشكل علنى فقد حدثت مضاربات شيطانية . وقد اتضح أن الجنرال عجز عن فهم ما إذا كانت هذه القصة من اختراع حكومته ، فعاد إلى غرفته وفتح النافذة على البحر آملا فى اكتشاف بارقة جديدة تمكنه من توضيح هذا الاضطراب . وينتهى الفصل الأول والجنرال جالس أمام نافذته يرى عند حافة الرصيف بارجة كل يوم ، التى هجرنا قوات المارينز واكتشف خلف البارجة المراكب الثلاثة راسية فى

الشخصيات أن بعضها تغافى فى خدمة الدكتور بصورة لامثيل لها ، ومنهم هذا الجنرال رودريجو دى أجيلار ، وآخر نراه فى الفصل الخامس هو تابعه أو جلاده خوسيه أجناتيو ساينز دى لا بارا . وقد بدا الجنرال متأثرا بأولئك الذين بكوا أمام جثته لدرجة أنه أمر بإحضار الشيخ صاحب التحية الماسونية والرجل الذى قبل خاتمته وكان فى حداد ، لكى يقلدهما ميدالية السلام ، وأمر بإحضار بائعة السمك لكى يقدم إليها ما تحتاج إليه وهو بيت كثير الغرف تعيش فيه مع أبنائها الأربعة . أما المهاجرون الذين خربوا مقر الرئاسة فقد انتقم منهم . ولم تكن العقوبة فى حد ذاتها تهمه بقدر ما كان يمه أن يبرهن لنفسه بأن تدنيس الجسد والهجوم على البيت لم يكونا عملا شعبيا تلقائيا وإنما كانا مجرد عملية فذرة قامت بها مجموعة من المرتزقة . وقد ألقى بأحدهم فى أحد خنادق الباحة كى يشاهد الآخرون تماسيح « الكايمان » وهى غزوة وتلتهمه ، كما أمر بسلخ أحدهم حيا على مرأى من الجميع ، ومن ثم شرع الجميع يعترفون بما كان يريدون أن يعترفوا به . ثم قرر أن تكون عملية التعذيب هذه آخر عملية فى عهده ؛ فقتلت التماسيح ، وهدمت غرف التعذيب وتم التخطيط للمستقبل بفضل فكرة سحرية أظهرت أن الاضطرابات المزعجة كلها فى هذا البلد إنما كانت ناتجة عن أنه كان لدى القوم متسع من الوقت للتفكير ، فأخذ يبحث عن طريقة لشغل وقتهم ؛ فأقيمت ألعاب مارس الزهرية ،

ومسابقات ملكات الجمال السنوية ، وشيد أكبر ملعب لكرة القدم فى منطقة الكاريبى ، وألزم الفريق بشعار النصر أو الموت ، وصدر أمر بتأسيس مدرسة مجانية للكناسة فى كل مقاطعة ، حيث واصل طلابها المتحمسون من جساء التشجيعات الرئاسية كنس الشوارع بعد أن انتهوا من كنس البيوت ، والطرق والدروب القروية ، بحيث نقلت أكداش النفايات ثم أعيدت من مقاطعة إلى أخرى دون أن يتم التوصل إلى معرفة كيفية التخلص منها . وهذا كله حدث فى مواكب رسمية مع أعلام الوطن ولافتات عريضة مكتوب عليها « حفظ الله الطاهر الذى يسهر على نظافة الأمة » . وانطلق المنافقون بلا حياة يقولون عنه إنه إنسان فذ لأنه لم يعد يلجأ إلى مساعدة أحد مهما كان يشبهه . وأخذ الجنرال يعيش حياته الطبيعية فهدم العديد من الجدران لاستقبال الناس وفتح العديد من النوافذ لرؤية البحر . وقد ظل طنين الأذنين يزعجه لكن طبيبه

الدكتاتورية في أمريكا اللاتينية . ولن أفعل ذلك في بقية الفصول وإنما سوف أشير إليها في اقتضاب شديد ، لأن سوف أتوقف عندها بشكل أكثر تفصيلا من خلال تحليلي للشخصيات ، ودراستي للغة والأسلوب ، والزمن ، وبحثي عن الآليات التي انطلق من خلالها هذا العمل . . إلخ .

يبدأ كل فصل من الفصول الخمسة الباقية بموت الدكتاتور أيضا على النحو الذي رأيناه في الفصل الأول ، وإن كان الفصل الرابع بدلا من أن يركز في بدايته على الجئة يركز على التنبؤات التي صاحبت أو سوف تصاحب موت الدكتاتور ، فنقرأ : « عندما كنا نتقدم في الشكليات المتعلقة بتهيئة الجئة وتنظيمها ، كان أقلنا سذاجة ينتظر دون أن نعترف بذلك تحقق النبوءات القدية التي تؤكد مثلا أنه في اليوم الذي سيموت فيه سوف يرجع وحل المستقعات إلى منابعه عبر الروافد ، وتضطل الأمطار دما ، وبيض الدجاج بيضا خامسى الزوايا ، ومن جديد نجيم الصمت والظلمات على الكون نظرا لأن نهايته كانت تعني نهاية الكون » (ص ١١١) .

أما عن بناء الفصول الخمسة فيختلف إلى حد ما عن الفصل الأول ، لأن المؤلف في هذه الفصول يركز على شخصية الدكتاتور وعلاقاته وأوصافه أكثر مما يركز - كما فعل في الفصل الأول - على تحولاته . فالفصل الثاني يبدأ باكتشاف موته في المرة الثانية ، ثم يتناول أوصافه ، وصلته بأمة بنديون ألفارادو ، وحييته مانويلا شانشز التي تأخذ حيزا واسعا في هذا الفصل ، ونعثر على كثير من أفعاله الشاذة وصفاته الغريبة . . إلخ ، وهذا كله يتم على النمط الأسلوبى الذى التزمه الكاتب في هذه الرواية ، والذي سوف نتناوله تفصيلا في الفصل الخاص بذلك . فهو أسلوب يقوم على رؤية خرافية ، ويتميز بالانتقالات السريعة ، ولا يلتزم على أى نحو من الأنحاء بترتيب زمانى أو مكانى .

والفصل الثالث نجد فيه تركيزا شديدا على أفعال الدكتاتور مثل نبيه للأموال ، واستخدامه للأطفال في سحب الأرقام الراجعة في الياصيب ، مما يؤدي إلى أن تدخل معظم هذه الأموال في جيبه الخاص . هناك كذلك أوامره الغريبة بقتل كثير من هؤلاء الأطفال لأغراض في نفسه ، وأوامره بتعذيب كل من يخالفه . وتدل الفقرة التالية على طريقة تصرفه في مثل هذه المسائل . نقرأ في الرواية صفحة ١٠٠ : « إذ إنه قبل طلوع

البحر القاتم . وتبدو هذه إشارة رمزية إلى مراكب كريستوفر كولومبوس الثلاثة ويبدو المشهد كله رمزاً للعلاقة التي ربطت بين أبناء هذه القارة والمستوطنين البيض الجدد الذين جاءوا إليها بعد الاكتشاف وبعضهم عادوا منها عمليين بشئ أنواع الخير والثروات النبوية . وكان عصر الاكتشاف كذلك مقدمة لتاريخ طويل من الاستغلال عانى - ومازال يعاني - منه أبناء هذه القارة . وهذا المشهد إن دل فإنما يدل على عمق تفكير جارتيا ماركس وقدرته الكبيرة في السيطرة على أدواته الفنية . إنه كاتب لا يمكن قراءته بسهولة . وأشهد أنى قرأته قبل ذلك منذ سنوات ، ولكنى أحسست الآن في قراءتى الثانية أنى كنت محتاجا إلى إعادة قراءته ، وربما أحسن في المستقبل أنى مازلت في حاجة إلى إعادة قراءته مرة ومرات فهذا الكاتب الذى ظل يفكر في هذه الرواية على امتداد سنوات طويلة ، ثم ظل يكتب فيها حوالى ثمانية أعوام ، وجمع في البداية معلومات كثيرة ثم كتب حوالى أربعمئة صفحة في كرامة وعاد فمزق كل ماكتب هذا الكاتب لا يمكن أن يقدم شيئا سهلا ، وإنما يحتاج إلى قارئ في غاية الوعى يستطيع أن يستنتج السطور والكلمات ، وأن يتوقف عند كل لمحة أو إشارة . وليس معنى ذلك أن جارتيا ماركس كاتب صعب القراءة والفهم ، بل على العكس من ذلك ، إنه كاتب الناس جميعا ؛ لأن كل قارئ مهما كانت ثقافته يستطيع أن يفهمه وأن يستوعبه بقدر مألديه من ثقافة ، وهذه سمة الأعمال الإبداعية العملاقة على امتداد التاريخ الإنسانى : تقدم نفسها في سهولة ويسر إلى كل متلق ، لكنها في الوقت نفسه تحتاج إلى من يسر أغوارها ويحيط ببعض ما تنطوى عليه من أبعاد عميقة ومتجذرة في الكشف عن أصول الوعى الإنسانى . فرواية (خريف البطريق) مثل رواية (دون كيخوته) مثل أعمال شكسبير وتولستوى وديستوفسكى وتشيفخوف وكافكا وفوكسر وهيمنجواى وسواهم من كبار المبدعين ، تكون سهلة وعميقة في آن . ولعل هذا هو ما يفسر شعبية هؤلاء الكتاب وانتشار أعمالهم لدى دائرة واسعة جدا من القراء في كل أنحاء العالم .

وينبغى أن أنه بأتى قمت بتلخيص هذا الفصل الأول على طريقة أستاذنا الناقد الكبير الدكتور على الراعى حتى أضع القارئ في جو هذه الرواية العملاقة ، وحتى يكشف بنفسه بعض آليات هذا العالم الخرافى المعبر أجل تعبير عن واقع

يكشف أن « الكذب أكثر راحة من الشك ، وأكثر نفعاً من الحب وأكثر بقاء من الحقيقة ، وكان قد توصل بدون فزع إلى التوهم المخزي بأن يأمر دون أن تكون له سلطة ، وأن يكون مرفوع الشأن بدون مجد ، وأن يكون مطاعاً بدون نفوذ عندما اقتنع وهو في ذلك الثار من أوراق خريفه الصفراء بأنه لن يكون أبداً سيد سلطته الكاملة ، وأنه محكوم عليه ألا يتعرف الحياة إلا من ظهرها وبأن يحل الخيوط المعقودة ثم يصلح خيوط النسيج والعقد الموجودة في سداة الأوهام المخيطة على الواقع » (ص ٢٣٠) .

الأسلوب واللغة والسرد :

ذكر جاريثا ماركت في مقال له نشر في مجلة (النص النقدي) عام ١٩٧٩ (وعنوانه الفانتازيا والإبداع الفني في أمريكا اللاتينية والكاريبي) أن أصعب شيء بالنسبة للكاتب اللاتيني الأمريكي ليس هو اختراع عالم ما - لأن هذا العالم موجود أمامه ومكتمل - لكن ذلك يتمثل في السيطرة على لغة قادرة على أن تتناول هذا الواقع اللاتيني الأمريكي كله الذي لا يمكن تصديقه . ولعل رواية « خريف البطريق » أهم نص أدبي لماركت تمثلت فيه هذه الظاهرة . فقد استطاع ماركت في هذه الرواية أن يبدع أسلوباً ولغة قادرين على التعبير عن هذا العالم الخرافي الذي أبدعه حول الدكتور .

لقد توقف جاريثا ماركت كثيراً عند التقنية التي يمكن أن يستخدمها في كتابة هذه الرواية . وقد حكى لنا حيرته في هذه المسألة حتى اهتدى إلى الأسلوب الذي ظهر به العمل ، فقال : إنه عندما حضر محاكمة سوسا بلانكو في كوبا حفزه هذا على أن يكتب كتاباً حول محاكمة دكتور ، ويقدم من خلال ذلك واقع الشخصية برمه ، لكن هذه التقنية لم ترق له لأنها لم تقدم له الدكتور من الداخل ، كيف يفكر ، كيف يكون رد فعله ، وهذا هو ما كان يهيم أكثر . ثم عن له بعد ذلك أن يكتب « مونولوجاً » يصدر عن الدكتور وهو في مقعده ، لكن هذه التقنية خلقت له مشكلة أخرى هي أن الدكتور لا يعرف القراءة ولا الكتابة ، وقد تعلم فيها بعد . ومن ثم لم ترق له هذه التقنية كذلك لأن « ما كان يهيم لا يتمثل فيها يعرف الدكتور وإنما فيها لا يعرفه وهذا لا يستطيع أن يقوله في « مونولوج » لأن الدكتور لا يمكن أن يتكلم عما لا يعرفه » . وهكذا من محاكمة

الفجر أمر بنقل الأطفال على متن زورق إنقاذ محمل بالأسمنت ، فأخذوهم وهم يغنون حتى بلغوا بهم حدود المياه الإقليمية وهناك أرسلوهم بعبوة ديناميت إلى العالم الآخر ، وبعد أن أتم الضباط الثلاثة جرمهم دون أن ينقطعوا عن الغناء وبدون أي أثر للآلم انتصبوا أمامه في حالة استعداد : سيدي الجنرال لقد نفذت أوامرك ، فكافأهم برتبتين جديدتين وقدمهم صليب الخدمات الأمنية والصادقة ، ثم أعدمهم بدون ضجة مثلهم مثل سائر الأندال إذ إن هناك أوامر يمكن أن تعطى دون أن تنفذ ، سحقاً إذن ، باللصين المساكين » .

والفصل الرابع يكاد يختص بأمة بندثيون ألفارادو ومونها وإصداره مرسوماً بتقديسها ، ذلك لأنه لم يؤمن بشيء إلا أن لأمة الحق في مجد التقديس . وفي هذا الفصل نكتشف أن الدكتور ولد ثلاث مرات بفضل حيل التاريخ الوطني الذي موه الحقائق حتى لا يتمكن أحد من كشف سر منته .

ويتناول الفصل الخامس أعماله كذلك ، وفيه كلام كثير عن زوجته الشرعية الوحيدة ليتيسيا ناثريو ثم مقتلها هي والصبي ، وقيام أحد جلاديه وهو خوسيه إجناتيو ساينز دي لا بارا بالبحث عن القتل ، وما استتب ذلك من عمليات تعذيب شنيعة .

ويأتى الفصل السادس قريباً في بنائه من الفصل الأول ، إذ يحشد فيه الكاتب مجموعة كبيرة من آليات الإنجاز في حياة الدكتور ويتناول حياته الجنسية وأفعاله بشكل عام . وفي هذا الفصل كلام كثير كذلك عن جلاديه وخاصة آخرهم ساينز دي لا بارا وحديث عن الديون ومملكة سامه المنهوية وثروته الخاصة التي لا تحصى . ونعرف في بداية هذا الفصل أن الدكتور لم يتعرف على نفسه بعد موته الأول عندما تم عرض جثته ، وهو الآن أكثر رهبة بقفازه الأملس المحشوب القطن فوق صدره المزين بميداليات ربحها في انتصارات خيالية أثناء حروب من الشوكولاته ابتدعها مملوقه بلا حياة ، وينتهي هذا الفصل بموت الدكتور الأخير والأكيد ، وبذلك يكون زمن الأبدية الهائل قد انتهى أخيراً .

ومن هذا العرض لفصول الرواية ندرك أن الوقائع كلها حدثت فيها تحولات خرافية بفضل موهبة الحكى الخرافي الجبارة عند المؤلف . ومن ثم نجد البطريق في آخر صفحة من الرواية

الثعالب الفضية للسيدة الأولى ، لكنه لم يتذكرها إلا عارية في الثانية ظهرها تحت ضوء الناموسية الطحيني ، كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادئ الداكن في دوى المروحة الكهربائية ، ويتشمم ثدييك الناضجين بالحياة ، ورائحتك الشبيهة برائحة الكلبة ، والحفيف ، القارض في يديك الضاربتين لراهبة مبتدئة ، كانتا تقطعان الحليب وتصفبان الصدا على الذهب والذبول على الأزهار ، لكنهما كانتا يديين بارعتين في الحب ، إذ إنها الوحيدة التي أحرزت نصرا لا يمكن تخيله عليك أن تخلع حذاءك الطويل لأنه يلوث أغطيتي الفطنية الناعمة ، فكان يخلعها ، عليك أن تتخلص من كل عدتك التي توجع لي قلبي بشراكها ، فكان يخلعها ، عليك أن تتجرد من سيفك ومن حزام الفتق ومن اللقافات ، عليك أن تخلع كل ما تبقى يا حياقي لأن لا أحس بك ، فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك كما لم يفعل قط من قبل وكما لن يفعل ذلك مع أية امرأة بعد ليتيسيا ناثاريو ، حبي الوحيد الشرعي ، كان يتهد ، ويكتب التهديدات على قصاصات أوراق اللقافات المصفرة ثم يلف الأوراق مثل السجائر ليخبئها في الروايب المخفية التي لا تخطر ببال أحد في المنزل حيث كان يمكنه وحده العثور عليها لكي يتذكر من كان هو نفسه عندما يعجز عن تذكر أى شيء آخر ... إلخ » .

وهذه الجمل ، كما يلاحظ القارىء ، اقتطعناها اقتطاعا من النص - وقد سبق أن ذكرنا أن النص في (خريف البطريق) بمضى من أول الفصل إلى نهايته بدون نقط إلا في القليل النادر ، بحيث يتثال انشيا ويسير في تيار لا يقطع من جمل تتوالى توالى الموجات العارمة التي تمضى بدون توقف . وفيما يتعلق بالراوي أو القاص لا نستطيع تحديده ، كما لا نستطيع تحديد متلق واحد ؛ فالمرسل هنا هو الأنا الجماعي والمتلقى هو الأنا الجماعي كذلك إلا إذا توجه الخطاب إلى شخص بعينه كما نرى في الجمل السابقة التي ينتج عنها الخطاب كثيرا ناحية ليتيسيا ناثاريو .

تبدأ الجمل بالقص على لسان الشخص الثالث (هو) : « كان يكتب الأشياء القليلة التي يتذكرها ... إلخ » حتى يصل إلى قوله « كان يتذكر الاستراحة الطويلة لجسدك الهادئ ... إلخ » فيتحول الخطاب من السرد العادي للغائب إلى المخاطب (والمخاطب في هذه الحالة ليتيسيا ناثاريو) ، ثم لا نلبث أن

إلى مونولوج إلى رفض المونولوج^(٢٢) حتى توصل الكاتب أخيرا في الرواية المنشورة إلى أسلوب سرد ، بالرغم من أنه يستخدم أحيانا بعض المونولوجات الصادرة عن البطريق ، فإنه يلجأ بصورة عامة إلى ما يمكن أن يسمى بالمنظورات الصادرة عن عدد لا حصر له من الشخصيات المختلفة ، فضلا عن منظور القاص - المؤلف العالم بكل شيء ، وقد سمى جارتيا ماركث هذا الأسلوب « أسلوب السرد المتعدد » أو « استخدام نقاط سردية متعددة » .

ويسمى خوليو أورتيجا هذه الطريقة في السرد « الأنا الجماعي » للثقافة الشعبية^(٢٣) . وعمل هذا الأنا الجماعي يقدم سلسلة دائرية من الأخبار : حيث الرسائل Mensajes يصدرها مرسل (نحن) تجاه مرسل إليه (نحن أيضا) ؛ وهذه الطريقة يكون الأخبار دائريا وتحدث فيه انتقالات عند القيام بتوجيه الرسائل ، وعند صياغتها في دوائر جديدة تضم إليها . فالقاص هنا إذن هو الشعب بكامله ، وهو الشخصيات كلها مجتمعة في حلقات دائرية تتبادل الإرسال والاستقبال بصورة متواصلة ، وإن كان هذا لا يمنع أن نثر في كثير من الأحيان على أصوات فردية بحيث يمكن أن نقول إن المتكلم أو المرسل هنا هو الجنرال أو أمه بندتيون ألفارادو أو هذه الشخصية أو تلك .

ويتفق سيمور ميتون مع هذا الرأي ، وإن كان يرى عدم وجود قاص عالم بكل شيء . يقول : « والوسيلة التقنية التي تسهم في إبداع هذا العالم الذي لا يمكن أن نعتقد فيه في شيء هي وجهة النظر السردية التي تنتقل انتقالات مستمرة ؛ بمعنى أنه لا يوجد قاص عالم بكل شيء ولا واقع وحيد وثابت . فكل فصل من الفصول الستة غير المرقمة يبدأ بقاص مجهول الهوية في الشخص الأول الجماعي (نحن) الذي لا يمكن تحديده هويته . ويبدو أنه نحن » وكأنه يمثل مجموعة من الشبان لكنه يمكن أن يمثل كذلك أى مجموعة غير محددة^(٢٤) .

ولنقرأ في الفصل الرابع الجمل التالية (ص ١١٤) : « كان يكتب الأشياء القليلة التي يتذكرها لكي يضمن ألا ينساها أبدا ، كتب ليتيسيا ناثاريو زوجتي الوحيدة الشرعية التي علمته القراءة والكتابة في عز الشيخوخة ، وكان يقوم بجهد لكي يتذكر صورتها العامة (المومس) ، وكان يريد أن يعود ليراها بمظلة التفنن الملونة بلون الراية وياقتها المصنوعة من أذنان

استخدام لغة مجازية . إننا أمام نص يمثل نقلة شعرية لواقع ينسد عن الوصف العادي للكلمات . ويمتد طوفان الصور الباروكية على امتداد الرواية ، ولهذا رأينا بعض النفاذ مثل خايم ميخيا دوكي يتهم ماركث بأنه يختصر الإبداع الأدبي في سحر لفظي ، وهو اتهام ظالم لأن الأبعاد الدلالية في رواية « خريف البطريق » في غاية الثراء والقوة . فماركث يختصر تاريخ الطغاة أجمعين في شخص واحد لا يضع له اسما كما سوف نرى عند الحديث عن الشخصيات .

ومن طبيعة أسلوب جارتيا ماركث في هذه الرواية العملاقة أنه يحول المشهد العادي إلى مشهد تصويري كوني ، فنحن نقرأ عن مرض أمه مثلاً ورد فعله تجاهه الجمل التالية : « .. فقد أهمل كل صعوبات السلطة طيلة تلك الشهور الأليمة التي كانت فيها أمه تتعفن على نار خفيفة في غرفة مجاورة لغرفته بعد أن قرر الأطباء الأخصائيون في الأثاث الآسيوية بأن إصابتها ليست بالطاعون ، ولا بالجرب ، ولا بالداء العليقي ، ولا بأية مصيبة شرقية أخرى ، وإنما هي رقية هندية مؤذية لا يمكن أن يشفيها منها إلا فاعلها ، فأدرك أنه الموت وانزوى ليعتنى بأمه بتفاني الأم ذاته ، فمكث يتعفن إلى جانبها حتى لا يتمكن أحد من رؤيتها وهي تنطبخ ببطء في حساء يرقانها » (ص ١١٥) . فهذه الجمل - كما نرى - لا تدل على وضع عادي ، وإنما تحدث تحولات في عناصر الواقع بحيث نصبح أمام مشهد لا يكاد يختلف في شيء عن الخرافة على الرغم من أنه ينطلق أساساً من مشهد واقعي تماماً .

ويستخدم جارتيا ماركث التكرار كثيراً سواء على مستوى الكلمات أو على مستوى الجمل ، فكلمة رأينا مثلاً وكذلك مشتقاتها أو ما يماثلها مثل سمعنا وأحسنا تتكرر كثيراً . ولهذا التكرار دلالة هامة هي التأكيد على أهمية الرؤية أو الجوانب الحسية ، فكان ماركث ينقل إلينا واقعا يمكن أن نشاهده ونلمسه ، مع أن عمله في الواقع أبعد ما يكون عن ذلك ، لأنه عمل يخلق في زمان الأبدية .

وإذا كان ماركث يبيع لنفسه بناء عالم فني جديد ، ولغة جديدة صادمة ومدهشة ، فإنه يقدم تراكيب ذات طبيعة خاصة لا تخرج عن إطار المواضعة اللغوية العامة لكنها تصنع خصوصية لكاتب متميز .

نجد الثغرات آخر أو خطاباً مختلفاً بحيث يتحول الكلام عن ليتيسيا إلى الغيبة ويصير المخاطب هو الجنرال نفسه « إذ إنها الوحيدة التي أحرزت نصراً لا يمكن تخيله عليك أن تخلع هذا الطويل .. إلخ » ثم يتجه الخطاب بعد إلى ليتيسيا « فكان يخلع كل ما تبقى من أجلك » ثم تعود الجمل إلى لهجة السرد العادية للشخص الثالث : « كان يتهدد ، ويكتب التهديدات .. إلخ » ، وبالرغم من أن الجنرال لا يمثل وضع المتكلم في الجمل المذكورة كلها نجد فجأة يخاطب ليتيسيا قائلاً « حبي الوحيد الشرعي » . وهكذا فإنك في مثل هذا الخطاب تنتقل بسرعة فائقة من مرسل إلى مرسل آخر ومن مستقبل إلى مستقبل آخر . فليس هنا أي التزام بطبيعة الخطاب العادي ذي البعد السردى الأحادي ، وإنما هنا أنماط متعددة ومتداخلة من السرد . وهذا الكلام ينطبق على الرواية كلها من أولها إلى آخرها وما ذكرناه إنما هو مجرد مثل موجز جداً .

وبحسب أن نتوقف كذلك عند مثل آخر أقل إيجازاً من السابق . نقرأ في الفصل الخامس (ص ١٦٢) : « كان يرسل ليتيسيا ناثاريانو لتملأ أوامرها على وزرائه الذين كانوا يجيبونه من خلال الوسيط نفسه محاولين سبر أغوار تفكيره من خلال تفكيرها هي ، لأنك كنت كما شئت أن تكوني ، لسان حال إرادقي العليا ، كنت صوتي ، كنت عقلي وقوتي ، كانت أذنه الأكثر وفاء والأكثر يقظة في ذلك الصخب من الحمم الأبدية في العالم المنيع الذي كان محاصره ، .. إلخ » . ومن الواضح أننا نجد في هذا الخطاب انتقالاً من الغيبة إلى المخاطب ثم إلى الغيبة مرة أخرى في سرعة فائقة . « وهذه السرعة - كما يقول خوسيه ميجيل أوفيدو - تمضي في تناسق : فكل فصل يقتصد في تفصيل تركيب الجمل على شكل حلزوني ، في حركة دائمة ومتجهة نحو الاستمرار . وفجأة نجد تركيب الجمل بين نقطة وأخرى يصبح أكثر اتساعاً حتى ننسى من أين بدأت الجملة ، ومن الذي يتكلم ، وعن ماذا يتكلم . فالفصل السادس والآخر مثلاً جملة واحدة طويلة » (٢٥) .

ولا ينبغي أن ننسى ، بالإضافة إلى ما سبق ، أن طبيعة العمل شعرية أو شعرية أسطورية ، وأن الكتاب كله قائم على خدمة الصورة المركزية للدكتور ، وبما أن هذا الدكتور ليس شخصاً واقعياً وإنما هو الواقع بكل تحولاته وأبعاده الدلالية والأسطورية والخرافية فإن ماركث في معظم الأحيان يلجأ إلى

مناقيرها ، وحركت الزمن الراكد في الداخل برفيف أجنتها ،
وبعد ذلك بأسطر نقرأ : « لقد خيل إلينا أننا كنا ندخل أجواء
عصر آخر ، إذ إن الهواء كان أكثر خفة في مستنقعات أنقاض
هذا العرين الرحب للسلطة » .
وبالطبع عندما نؤكد على طبيعة هذا الأسلوب الفريد ،
فإننا ينبغي أن نضع في حسابنا أن كل الجوانب الأخرى في
الرواية مثل الزمان والمكان والطابع الخرافي . . إلخ تلعب دورا
كبيراً في صياغة الأسلوب وتقديمه بالصورة التي هو عليها .

إن جابرييل جارتيا ماركث في هذه الرواية يظهر الأشياء - كما
يقول خوسيه ميغيل أوفيدو - مذابة في ضباب كاسح ، إذ
يؤكد عليها في حركة ثم يعود لينفيها بلا تردد في حركة أخرى
تؤدي إلى تشتتنا . فالواقع ما هو إلا تكهن لأنه ينثال من لغة
تشبه المناهة عندما بأسرار وأقنعة طول الوقت^(٢٦) ولكي نمثل
لذلك نختار مقطوعة من أول صفحة في الرواية ، تقول :
« انقضت العقبان على شرفات القصر الرئاسي خلال نهاية
الأسبوع ، فحطمت أسلاك النوافذ المعدنية بضربات

الهوامش :

- (١) شاع خطأ استخدام لقب « ماركيز » بسبب الترجمة عن الانجليزية والفرنسية ، وصحت في الإسبانية « ماركث » .
- (٢) انظر خولبو أورتيجا ، « خريف البطريق : النص والثقافة » مقال منشور في مجلة *Hispanic Review* ، فيلادلفيا ، عام ١٩٧٨ ، ثم أعيد نشره في كتاب « جارتيا ماركث : الكاتب والنقد » وهي سلسلة تصدرها دار نشر تاوروس ، مدريد ، ١٩٨١ ، ص ٢١٤ .
- (٣) خايم ميخيا دوق ، « الأسطورة والواقع عند جابرييل جارتيا ماركث » ضمن كتابه « مقالات » *Ensayos* ، كولومبيا ، ١٩٨٠ ، ص ٥٥ .
- (٤) انظر ترجمتنا لكتاب « زمن الغيوم ، مخنارات الحرية ، القاهرة ، ١٩٨٨ .
- (٥) خايم ميخيا دوق ، المرجع المذكور ، ص ٥٥ .
- (٦) المرجع السابق ، ص ٥٠ .
- (٧) المرجع السابق ، ص ٤٩ .
- (٨) انظر مقالنا فن القصة المعاصر في أمريكا اللاتينية مجلة العربي ، الكويت ، عدد أكتوبر ١٩٨٧ ، ص ١١٤ .
- (٩) أحب أن ألفت النظر إلى الترجمة الجيدة التي قام بها الأستاذ محمد علي اليوسفي لرواية « خريف البطريق » ، دار الكلمة للنشر ، بيروت . والطبعة التي معي هي الطبعة الثالثة التي تعود إلى عام ١٩٨٣ ، وهي التي سوف أشير إليها طوال هذه الدراسة . وقد فضلت أن أحيل القارئ إلى النص العربي للرواية لأنه في حوزته ، وإن كنت سوف أستفيد من النص الإسباني في كثير مما يمكن أن يلمسه القارئ إذا عاد إلى النص العربي ووجد مقتطفاتنا من الرواية مختلفة بعض الشيء عنه .
- (١٠) جابرييل جارتيا ماركث ، « الفانتازيا والإبداع الفني في أمريكا اللاتينية والكاريبي » مجلة النص المفقود ، عدد ١٤ ، يوليو - سبتمبر ١٩٧٩ ، ص ٨ .
- (١١) انظر ميشيل بلنسيه روث ، جابرييل جارتيا ماركث : الطول والدائرة ومسوخ الأسطورة ، دار نشر حريدوس ، مدريد ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٣ .
- (١٢) المرجع السابق ، ص ١٧٣ .
- (١٣) لويس هارس ، « أدناؤنا *Los Nuestros* » ، دار نشر أمريكا اللاتينية ، الطبعة السادسة عام ١٩٧٥ ، الفصل الخاص بجارتيا ماركث ، ص ٣٨١ وما بعدها .
- (١٤) ماريو فارغس يوسا ، حوار مع جارتيا ماركث حول القصة في أمريكا اللاتينية ، جريدة « حوار » ليا ، ١٩٦٨ .
- (١٥) خوسيه ميغيل أوفيدو ، جارتيا ماركث : القصة بوصفها صائفة معجزات ، مجلة *The American Hispanist* ، انديانا ، أكتوبر ١٩٧٥ . وهذا المقال أعيد نشره في كتاب « جارتيا ماركث : الكاتب والنقد » المذكور ، ص ١٧٣ .
- (١٦) جابرييل جارتيا ماركث ، حوار في مجلة « الآن » ، سانتودومينجو ، عدد ٧ يونية ١٩٧٦ ص ٣٩ .

(١٧) ينبغي الإشارة إلى أن الناقد الأستاذ حسين عيد نشر دراسة طويلة (١٢٧ صفحة) عن رواية «خريف البطريق» صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٨ تحت عنوان «جارسيا ماركيز وأقول الدكتور» . ولكن يعيب هذه الدراسة أنها اعتمدت في تحليل الرواية على مراجع عامة حملت النص الروائي ، في كثير من الأحيان ، ما لا يمكن أن يحتمل . مثال ذلك قوله في بداية الفصل الأول : تعتبر رواية «خريف البطريق» رواية تاريخية حيث تعرض تاريخ بلد ما في مرحلة معينة فتحوله إلى «مشهد واسع ، غريب ، زاهي الألوان ، يستند إلى حالة نفسية شاذة» ، حيث أحال بالنسبة للحملة الأخيرة إلى كتاب جورج لوكاش «الرواية التاريخية» وبذلك يكون قد وصف رواية ماركس بغير ما فيها لأنها ليست رواية تاريخية بأية حال من الأحوال ، كما رأى الأخ حسين عيد أن هذه الرواية تنزع نزوعاً واضحاً إلى السيرة الذاتية (ص ١٥) مستنداً لماركس نفسه ، لكن الذي حدث هو أنه حل كلمات ماركس ما لا تحتمل كذلك . . . وليس هذا مجال مناقشة هذا الموضوع .

(١٨) خوسيه ميغيل أوفييدو ، المرجع المذكور ، ص ١٧٣ .

(١٩) خايم ميخيا دوف ، المرجع المذكور ، ص ٨٤ - ٨٧ .

(٢٠) سيمور ميتون ، ترى لكي لا تعتقد : خريف البطريق مجلة كاريبي ، هونولولو ، ربيع عام ١٩٧٦ ، ضمن كتاب جارتيا ماركس : الكاتب والنقد ، المذكور ، ص ٢٠٢ .

(٢١) خوسيه ميغيل ، أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٣

(٢٢) ميشيل بلنسية روت ، المرجع المذكور ، ص ١٦٩ .

(٢٣) خوليو أورتيجا ، المرجع المذكور ، ص ٢٣٠ .

(٢٤) سيمور ميتون ، المرجع المذكور ، ص ١٩٢ .

(٢٥) خوسيه ميغيل أوفييدو ، المرجع المذكور ص ١٨٠ - ١٨١ .

(٢٦) المرجع السابق ، ص ١٨٠ .

● اقرأ في دراسات العدد القادم :

فريال غزول قصيدة السجن
بربارا هارلو من سجن النساء



المسرح والحرية

في ضوء التجربة البولندية

هناء عبد الفتاح



الحيز اليومي الذي يصبح للفرد بمثابة الرى للظما الروحي
للمجسد الذي قد شبع .

ثار الفكر ، ليقوم بالاحتجاج عندما أوقفت سلطة الرقابة
حرية الكلمة . وثار الشعب البولندي عندما قررت السلطات
البولندية آنذاك إيقاف العرض المسرحي القومي (الأجداد) .
لقد كان هذا العرض ومضمونه وشكله ، وثيقة احتجاج
تشكلت في انفجار . ذ (الأجداد) يمثلون للشعب
البولندي/السلافي الأصول والجذور والتواصل ، إنهم يرون في
العمل المسرحي حريتهم المفقودة .

يبدأ العرض المسرحي بعد نصف ساعة متأخرا عن
موعده . يدخل الجمهور صالة العرض ليشغل جزءا صغيرا من
الأماكن التي لم تشغل جميعها بعد ، فقد ساد اعتقاد غير صحيح
من أن كل المقاعد شاغرة ، بينما كان المتفرجون يقفون أمام
« شباك التذاكر » ، وأبواب المسرح ، في صفوف طويلة ،
تطالب بالدخول . فبحوزتهم بطاقات اشتروها منذ شهر
مضت ، ولا يريدون التنازل عنها أو استرداد ثمنها ، مؤكدين
أنه لا بديل لهم عنها إلا بمشاهدة العرض المسرحي . أما في

كان هذا في مارس عام ١٩٦٨ ، أول حادث احتجاج قومي
بعد ثورة الشباب عام ١٩٥٦ : احتجاج المثقفين البولنديين
ضد سياسة « فوادييسواف جومووكا »^(١) وحكومته . كان
جومووكا آنذاك الرئيس الفعلي للحكومة ، والسكرتير الأول
لحزبها العمالي . وكان من أهم أهداف سياسته في البداية ،
سعيه لتوحيد فئات الشعب البولندي في طبقة بروليتارية تنتمي
بكليتها إلى النظام القائم وتدعو إليه ، كما كان هدفه تعليم
الأميين من الشعب البولندي ، وإلهاءه بالثقافة والفنون ،
لإبعاده - عن قصد - عن نقد كل ما هو سياسي . عندما تولّى
جومووكا السلطة كان شعاره « بناء ألف مدرسة » يتم إنشاؤها
واستكمالها في العيد الألفى على قيام الدولة البولندية . تحقّق
هذا الشعار بالفعل على مدار عشر سنوات . ومنذ عام ١٩٥٦
إلى عام ١٩٦٦ ألغيت الأمية في البلاد ، وازدادت بدورها حركة
التنوير ، ويقع جومووكا في مصيدة خطأ التاريخي / الفكري .
فالشعب البولندي بفضل تعليمه وثقافته وفنونه ، يزداد تطلعا
وتفكيراً في مستقبل بلاده ، ولم تعد القضية السياسية منفصلة
عن قضيته الفكرية والاجتماعية ، بل انصبت جميعها لتعبر عن
نفسها في تشكيل القضية الثقافية ، وأصبحت الثقافة والفنون

فرد . عثروا فجأة على « ألوية » كُتبت عليها شعارات كانت معظمها تنادى « بالحربة للأدب » وبأن « المسرح قدرنا » . اتجهوا في بداية مسيرتهم نحو كنيسة « كارميلوف » كي يتلمسوا أحضانها البركة ، ثم ساروا نحو تمثال الشاعر الدرامي « آدم ميتسكيفيتش »^(٣) مؤلف مسرحية (الأجداد) . وهناك تحت أقدامه وضعوا ، بدلاً من باقات الزهور ، ألويهم المطالبة « بالحربة للكلمة » و « الحربة للمسرح » . في أحد شوارع العاصمة ، وبالتحديد في أحد أزقتها المؤدية إلى مركز المدعى العام ، كانت الشرطة بانتظارهم ، لتبدأ حركة تفريقهم ، يتلوها اشتباك ينتهي باعتقال خمسين شخصاً ، جمعهم في عربة مغلقة إلى مكتب شرطة وسط المدينة . وهناك بعد التحقيق معهم وتسجيل أسمائهم ، يخرج قسم منهم ، وقسم يأخذون مرة ثانية إلى عربة مغلقة ، ليتجهوا نحو المركز الرئيسي للشرطة بالعاصمة ، يقفون هناك الليل بأكمله حتى اليوم التالي . ويُحكم على كل منهم بأحكام سريعة تصل إلى غرامة قدرها ألفا وخمسمائة زولتي^(٤) ، مع السجن المؤقت ، جزاء لهم على ما ارتكبوه بهدف الإخلال بالنظام العام . كان معظم هؤلاء طلبة جامعيين بكليات الاجتماع والفلسفة ، والبقية الباقية من الجمهور العادي الممثل لرجل الشارع . وبعد قراءة الحكم ، يقوم واحد من الجالسين في مقاعد المحلفين ، حيث كان يُصغى إلى المدعى العام الذي يدعى أن المتهمين قد قاموا في الليل باشتباكات في شوارع المدينة . سألهم في نهاية الأمر :

« قولوا لنا بالضبط ، لماذا كنتم تصرخون وتصيحون صيحاتكم هذه ؟ ! »

« قررنا أن نقف في مواجهة الرقابة التي تريد أن تمنع عرض مسرحية (الأجداد) لميتسكيفيتش - استطرد المتهمون . أمسك المحلف برأسه قائلاً :

« (الأجداد) ؟ ! مُنعت من العرض ؟ كيف حدث هذا . إن أمراً كهذا لا يمكن تصديقه . »

قام الطلبة وأساتذتهم معهم في اليوم التالي بجامعة وارسو بتجميع المال المطلوب متبرعين ، للإفراج عن المتهمين . يتحول حادث الاحتجاج إلى ثورة ، يقودها المثقفون البولنديون من أجل حرية الكلمة ودفاعاً عن المسرح . تقرر الحكومة

صالة العرض نفسها ، فيتواجد عدد غير ضئيل من الفنانين والأدباء والمتخصصين في الأدب البولندي ولغته ، والصحفيين ، والمسؤولين عن دور النشر ، وفي أعلى المسرح ، تزخر شرفاته بعدد ضخم من الشباب .

كان المناخ العام شديد التوتر والإثارة ، وقسم من جمهور المتفرجين لا يعرف النص المسرحي جيداً ، ومعظمهم يحفظونه عن ظهر قلب . عندما بدأ العرض ، نسم فجأة تصفيق الجماهير المتدفقة لكل ما يقال ، فهم يشجعون كل لحظة تحمل مضموناً فكرياً أو سياسياً يشاهدونه فوق الخشبة ، ويصغون إليها ، لكل ما يس قضاياهم التاريخية عن قرب أو عن بعد . كان هذا التشجيع والحماس مُوجَّهين - قبل كل شيء - إلى فكر النص الدرامي ، وليس إعجاباً بالممثلين فقط ، أو بتفسير المخرج ورؤيته فحسب . أسدل الستار ، ثم رُفِع من جديد أمام الممثلين الأبطال للتحية مرات عديدة ولفترة زمنية غير قصيرة ، ليسدل الستار أخيراً ، فيخرج الممثلون لاهئين من « كواليس » المسرح ثم إلى خارجه ، دون أن يحدث شيء غير متوقع فوق أرض المسرح . ومع إسداد الستار النهائي لا يتوقف التصفيق . . هنا يصيح المتفرجون هاتفين : « الاستقلال بدون رقابة » - « نريد المخرج ديمك » . يستمر ذلك زمناً . . يتفرق بعدها الجمهور سريعاً في هدوء . . ليتحول « ميدان المسرح » الذي يقع فيه مقر المسرح القومي البولندي ، إلى ميدان خامد بعد معركة قتال ، لم يكن ثمة شرطة ، وينهمر المطر . يقول شاهد عيان^(٥) :

« [...] ظننتُ أن ما حدث منذ خمسين عاماً مضت قد يتكرر ! . فيتجه شباب مثل أولئك الذين كانوا يصفقون استحساناً وإعجاباً بما يرونه ، يتجهون احتجاجاً إلى « البلفدير » - مقر الحكومة البولندية - ولكننا في منتصف القرن العشرين ، والمطر منهم ، ولذلك من المؤكد أن هؤلاء الشباب لن يتجهوا إلى أي مكان ، وإنما سيمودون إلى بيوتهم في هدوء . ومع ذلك فقد حدث ما لم أتوقعه . سار هؤلاء الشباب بالفعل نحو شارع « تريباتسكي » ، بوارسو . . حيث انتظرتهم جماعة أخرى لم تتمكن من مشاهدة العرض المسرحي ، لينضم إلى الجماعتين جُوع آخر من الجمهور ، شاهد العرض المسرحي ، وقد بلغ عددهم حوالي ثلاثمائة

بعدها ترحيل عشرات الآلاف من الأدباء المثقفين والفنانين البولنديين إلى خارج البلاد . ومع ذلك لم تكن إرادة الشعب البولندي ولم تتراجع في تصميمها على تغيير الحكم والسلطة في البلاد . وبتنهي عصر « جوموكا » ليأتى عصر جديد ، يحاول فيه النظام الشيوعي ثانية أن يمسك بالسلطة بقبضته الغليظة واقفاً ضد حرية شعبه .

في السبعينيات يرتكب « إدفارد جيريك » السكرتير الجديد للحزب ، الخطأ الفادح ذاته ، فيسمح بعصر يسوده انتعاش اقتصادى موهوم ، حيث السلع الاستهلاكية تصبح جزءا لا يقل أهمية عن السلع الرئيسية ، لإغلاق أفواه الشعب البولندي واسترضائه ، فيدفع ثمنها على شكل ديون باهظة للغرب ، فتحدث نكسة اقتصادية في البلاد ، وحالة من العجز المالى والتضخم الاقتصادى ، تصل إلى ذروتها في الثمانينيات .

في عام ١٩٨١ تقوم ثورة أخرى ، يقودها المثقفون ومعهم الفلاحون والعمال . ويتحدد كل هؤلاء في حزب جديد ، يضم مختلف فئات الشعب يُطلق عليه « التضامن - Solidarnosc » . لقد استطاعت الفنون والأدب أن تزعم حركة النضال . بل تصبح الكلمة ، سواء كانت منشورا أو كتابا أو نصا مسرحيا أو سيناريو فيلم ، هى الرسالة والطريق والهدف ، فيقدم أنجى فايدا - Andrzej Wajda (*) ثلاثة أفلام جديدة ، تعد أفلاما روائية/تسجيلية ، يؤتى فيها فايدا حركة العمال داخل مصانعهم ، اقترابا من حياتهم اليومية ، عندما كانوا معتمدين فيها ، كما يظهر قادة حركة النضال « التضامن » في الفيلم وهم يحبون قضاياهم الحياتية مع فئات الشعب المختلفة . . يظهر هذا بوضوح داخل الإطار التسجيلى والدرامى لهؤلاء القادة ، ومعهم من يشاركونهم في صنع القرار دون تصنيع أو زيف . فهم يقومون ليس فقط بتغيير حاكم بحاكم ، بل بتغيير نظام عقائدى وفكرى شامل بنظام سياسى وفكرى آخر ، ونظام اقتصادى يتطلع إلى غد أفضل بنظام اقتصادى قتلته العيوب الحزبية ، ويصبحون روادا لفلاحين وعمال ولفئات أخرى يقودها المثقفون . ويتشترتار « الحرية » كالنار في الهشيم ، وتلتهب في وجدان شعوب شرق أوروبا ، وتكتسح روسيا نفسها - معقل النظام الشيوعى نفسه !!

الأمر الذى لا جدال فيه أن الكلمة كانت هى السلاح الأساسى الذى حارب وناضل من أجل الحرية الغالية . . وذلك عبر الأدب المنوع ، الذى كان يُوزع على شكل منشورات تارة ، أو من خلال الكلمة المنطوقة فوق خشبات المسرح تارة أخرى ، وقد مُنِع أصحابها من التعبير عن أنفسهم ، عما جعل الممثلين ، وكتاب الدراما ، والمخرجين ، ورجال الفكر معهم ، يقيمون مسارحهم إما في أحضان الكنيسة وداخلها ، حيث تحول « المذابح » الكنسية وهياكلها إلى خشبات مسرح نضالى ، أو تستتر هذه المسارح داخل غرف المنازل وصالاتها في مسارح سرية يُطلق عليها اسم « المسارح المنزلية » . كانت هذه الأعمال المسرحية تنغى بالحرية داخل صيغ طقسية نضالية وحياتية ، تصح - وقتيا - بديلا للطقوس المسيحية الممارسة ، وتحت أعين رجال الدين ، وإشرافهم عليها ، وتبينهم لها ، وهى أعمال ترعاها العائلات وتقدمها تحت أسقف بيوتها مع تحمل كل عائلة مسؤولية اختيارها .

في الوقت ذاته ، أى في عام ١٩٧٧ وبعدها ، يقدم فايدا المخرج السينمائى والمسرحة الأشهر ، أهم أعماله السينمائية عن هذه الفترة الزمنية المتميزة : (إنسان من المرمر - Czlowiek z Marmuru) الذى ينال جائزة « كان » عن عام ١٩٧٨ . وفيلم : (الرجل من الصُلب - Czlowiek z Zelaza) . إنها فيلمان يعد كل منهما مكملًا للآخر . وهما دراسة سيكولوجية متفحصة درامية - تعينها الوثائق - للقيم التى يبنيناها العامل البسيط الكادح ، في مرحلة « لا وعية الفكرى » للوصول إلى « النضوج الفكرى الواعى » فيقوم بالثورة .

وقد رشح هذا الفيلم الأخير لجائزة الأوسكار . كما أن فيلمه الوثائقى الهام (التضامن - Solidarnosc) يمثل بولندا وهى في أنسب الحركة النضالية عام ١٩٨٠/١٩٨١ بأحداثها وشخصياتها الحقيقية التاريخية - من حيث تواجدها اللحظى في التاريخ الحديث لبولندا - بالإضافة إلى الأبطال العاديين في الشارع اليومى والمصانع ، أولئك الذين يقومون بقلب موازين الأوضاع والثوابت سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ، ليس فقط في أوروبا بل في العالم أجمع . قدم فايدا في هذا الفيلم مسرح

إن التمرد ذاته يمكن أن يؤدي إلى نتائج قد تعود بدورها نحو تشكيل ميلين للتفكير أو موقفين للتعبير .

فإذا كان حقا أن الإنسان حر في موقف خاص ، وأنه يختار نفسه - في الموقف وعن طريق الموقف - فنحن نعترض في المسرح مواقف بسيطة وإنسانية ، وحرية تختار نفسها في مواقف . وأبلغ ما يقدمه المسرح تأثيراً^(٦) هو عرض شخصيته في طريق تكوين نفسها بنفسها ، في لحظة الاختيار ، اختيار قرار حر يرتبط به نوع من الخلق والحياة . ولدينا مسائلنا : مسألة الغاية والوسائل ، ومشروعية العنف ، ومسألة نتائج العمل ، ومسألة علاقات الشخص بالجماعة ، وعلاقات المشروع بالقيم التاريخية الثابتة ، ومئات من الأمور الأخرى . ويرى سارتر أن واجب الكاتب المسرحي أن يختار من بين المواقف الجدية - الموقف الذي يعبر أكثر من سواه عما يشغله من مسائل ، ويقدمه إلى الجمهور ، بوصفه مسألة معروضة تمثل حريته^(٧) .

هذا هو الموقف الأول ، أما الموقف الثاني فهو أن المسرح - بهذا المنظور - طرح للأسئلة على النفس والآخرين . والفن يرتبط - بهذا المعنى - ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الحرية . ففي إبداعه يشعر الفنان أنه مستقل وحر في الوقت ذاته . ويرى الفنان المسرحي البولندي يوزيف شايبا^(٨) أن العروض المسرحية هي عروض متحازة مقلقة غير هادئة ، الكلمة فيها هي نوع من الحنين - والتطلع يدفع الإنسان إلى أن ينشد - بدوره - الحرية أي المعرفة . وقد انحجعت مع دانتي - يستطرد شايبا - إلى جحيمة - في مسرحيته (الكوميديا الإلهية) - عن وعي بوجوده داخله ، لا لأعرف ما الخير وما الشر ، وهل أحيا خيراً بفضل الشر ، أم أن الشر يبدو منطقاً إلينا لأن الخير موجود ، ولكن لكي أدرك ، عن طريق حريقي المختارة ، أننا لسنا أحراراً من الإثم . واعتقد أن فن المسرح يمنحنا هبة هذه المعرفة ، حيث يحتل اللاتكامل الإنساني الذي يقع داخلنا . « ولذلك فأنا أؤمن أنني لا أتكلم عن نفسي فقط » - يستطرد شايبا - « بل إن ما سيقى من فني ، هو حريتي التي تحيا في الإنسان الآخر - المتلقى - ، وهو بالضرورة سيجعله يسعى إلى التفكير في هذا العالم من جديد كي يقلق . . أي لكي يعرف ! »^(٩) . ولذلك فإنه في بعض المواقف لا مكان إلا لتبادل حدين أحدهما

الأحداث للحركة العمالية التضالية ، منذ نشأتها بوصفها خلية سرية تحت الأرض إلى أن تولى حزب التضامن مقاليد الحكم في البلاد . وفي عام ١٩٧٨ قبل ثورة التضامن بثلاثة أعوام يعرض فايدا في فيلمه : ليلة نوفمبر Noc Listopadowa انتفاضة وارصوفي القرن التاسع عشر ضد الاحتلال الروسي ، باعتبار أن تاريخ النضال البولندي سلسلة متصلة الحلقات من الثورات والانتفاضات المتلاحقة - للحصول على الحرية المفقودة . وفي فيلمه الأخير الممثل لهذه المرحلة من أعماله (دانتون) عام ١٩٨٢ يقدم صورة درامية للثورة الفرنسية ، ووضعيتها التاريخية من خلال رؤية فكرية وفلسفية لمعنى الثورة بين بطل الصراع «رويسير» و«دانتون» ، ويسقط فايدا في عمله عن وعي هذه الرؤية من خلال منظوره للثورة البولندية .

الأجداد أو تواصل التاريخ :

العمل المسرحي هو بمثابة التجربة المسرحية الحياتية ، وهو بمثابة المانيفيسو المثير للجمهور والمحرك للأذهان . كانت مسرحية (الأجداد) تمثل في تاريخ بولندا القديم والحديث ، منذ القرن الرابع عشر ، طقساً من الطقوس ، ووثيقة فنية قانونية يناقش فيها العرض المسرحي قضية « الحرية » ، وهي تقف بين طرفي الصراع : الدين أو العقيدة من ناحية وحرية الإنسان الذاتية من ناحية أخرى ، وذلك في حوار درامي أقرب في طابعه إلى الفلسفة ، حيث يناقش « ميستكيفيتش » الحرية ، بوصفها صدى للتكوين الإنساني ومساراً له ، كما يطرح تساؤلات مهمة عن قيمة العلاقة بين الإنسان وخالقه ، وبين الإنسان ونفسه ، في حوار فلسفي أقرب إلى الصوفية منه إلى الواقعية . فالأجداد هم جزء من التراث الرومانتيكي البولندي الذي كان له شخصية مستقلة عن التيارات الرومانتيكية الأوروبية . الأخرى . أما جوهر الرومانتيكية البولندية فكان التمرد والعصيان الذي لا يلين ، سواء كان سياسياً أو اجتماعياً أو جمالياً . ولا يرتبط هذا العصيان والتمرد بالضرورة بتمرد المبدع الرومانتيكي الذي يتعامل مع هذا التمرد ، كما يتعامل مع جريمة « قابيل » ، المتمرد ، أو لأن ذلك التمرد قيمة غير قابلة للتغيير ، بل إنه يمنح الفرد قدرات ووسائل تمهد للفعل الثوري ، بل يهبه تمرداً درامياً جوهرياً ، ويمنحه قيماً نهائية عن العالم ، تمكنه من القيام بالفعل الدرامي الذاتي .

وجذورهما ، للعثور على صيغة قومية جديدة مستندة إلى الفنون والثقافة الشعبية . لقد ناضلت هذه الطبقات لصالح قضايا قومية لها طبيعة تختلف عن التيارات الرومانتيكية لبلدان أوروبية أخرى ، كقضايا الحرية ، واستقلال الأمة ، والنموذج الوطني الجديد .

إن جوهر الشعور الوطني الرومانتيكي - الذي يمثل إخلاصاً كاملاً للقضية القومية - قد تشكل تحت تأثير وضعية سياسية محددة النطاق . فالاحتلال الأجنبي قد لفظ وضوح الحياة السياسية للأمة ، ولم يسمح بتنفيذ أية مشاريع قومية لخدمة المواطن . وكان الوطن عند الرومانتيكيين - بهذا المفهوم - وطناً ميتاً . ولكي يحيا كان لابد من بحث « روحه » ، وذلك باتصاله بفئات شعبية تمثل داخلها شعوراً قومياً متيقظاً ، وبهذا المعنى يتناغم الوطن مع وجدان حياة الفرد الخاصة داخله ، جزءاً لا ينفصل عن كيانهِ ، نفساً يمنحه الحياة . بهذه الروح وتلك الرؤية الفكرية ، صاغ الشاعر ميتسكيفيتش مكونات بطله « كوتراد » في مسرحيته « الأجداد » :

« كوتراد : أملك الآن روحاً يتلبسها وطني

جسداً ابتلعت روحه

أنا والوطنُ واحد ! » .

إن إيقاظ الشعور الرومانتيكي يعتمد أول ما يعتمد - عند ميتسكيفيتش - في جعل فكرة الوطن قضية ذاتية ، تتماثل والهموم القومية لحياة الفرد وتتطابق معها . لقد تسابق جيل الرومانتيكيين لبنى أفكاراً أخلاقية لأبطال تتكامل فيهم قدرة التحمل ، وشدة المراس ، وقوة العقيدة ، للدفاع عن العامة ، وعن قوميتهم ، وطبقته ، بل للدفاع عن الشعور الجمعي بأوروبا برمتها . وبهذا المفهوم فهم أبطال إنسانيون تتسم قيمهم الوطنية والأخلاقية بالشمولية ، ويقتربون من أبطال الملاحم القومية - كما نطلق عليهم اليوم . إن أدبا كهذا بفضل عصرته وإيماءاته ، يُشكل الجوهر السياسي / الاجتماعي للتراث المسرحي ، وفي الوقت ذاته يؤثر تأثيراً واضحاً في سير أحداث التاريخ القومي وصيرورته . ولذلك فإن جوهر سمة المرحلة

الموت . ويجب أن يسلك الإنسان سلوكه ، بحيث يستطيع في كل حالة أن يختار الحياة . فالجريات قوى متعالية بمحقق أصحابها وجودهم ، كما يشاركون في تحقيق المواقف الإنسانية « ليكون الأدب بمثابة الضمير الحي لمجتمع متبحر »^(١١) .

في ظل نظام استعماري يحتل بلاداً عدة قرون من الزمان ، مثل بولندا ، التي تقع في مركز الوسط داخل القارة الأوروبية ، يضطر البولنديون إلى الاحتواء بالعقيدة والفكر ، أما العقيدة فهي الدين ، وأما الفكر فهو الأسلوب والإبداع ، ولذلك يشكل هذان المحوران الدرع الواقى للسعى نحو الحرية والاستقلال . وفي الوقت الذي بدأ فيه التيار الرومانتيكي يغزو بلدان أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، يزحف التيار ذاته نحو بولندا . وإذا أصبح التيار الرومانتيكي ، في أوروبا ، رد فعل طبعياً ضد التوسع الإقطاعي ، واحتجاجاً ضد الثقافة النمطية الممثلة للبلات ، وقد اختلفت تطبيقاتها عند شعوب غرب أوروبا ، نجد أن الرومانتيكية البولندية تتصل أوثق الاتصال بالتغيرات الداخلية للمجتمع الإقطاعي ، بل تمثل أيديولوجيات حركات استقلالية متنوعة . في هذه الحركات يلعب النبلاء دوراً جوهرياً ؛ فهم يمثلون فئة المثقفين من جهة ، كما يشترك في هذه الحركات الاستقلالية من الجهة الأخرى جماعات وفئات اجتماعية أخرى، منها: الأرستقراطيون والفلاحون . ولذلك فإن الرومانتيكية البولندية بوصفها أيديولوجية استقلالية / اجتماعية كانت تياراً غير متوحد ؛ شاركت في تكوينه الميول التقدمية والمحافظة معاً . حاول البولنديون الرومانتيكيون من خلاله أن يعثروا فيها على حلول لمشاكل وقضايا قومية ملحة ، من بينها تقاليد طبقة النبلاء وعلاقتها بالتيارات الحديثة المرتبطة بالحركات الشعبية / الديمقراطية . وكان الشاعر آدم ميتسكيفيتش^(١٢) على رأس الشعراء المثقفين الذين أبرزوا في كتاباتهم الصراع الناشئ بين التواصل الثقافي للتاريخ القومي ، والثورة الاجتماعية ، التي يمكن أن تمثل خطراً على هذا التواصل ، كما نقرأ عند الشاعرين المسرحيين الرومانتيكيين البولنديين كراشينسكي^(١٣) وسوفوفانسكي^(١٤) . قررت طبقة النبلاء ويجوارها الطبقات الكادحة أن تتحد وطنياً في تحالف يسعى إلى الاستقلال ، ويبحث عن أصول الرومانتيكية البولندية

الرومانتيكية ، تتمثل - بهذا المعنى - في اتجاهين دائمين هما :
تبعية الرومانتيكية للحياة ، وانحيازها للأدب .

ارتبط النموذج الجديد للوطنية الرومانتيكية أشد الارتباط
بالراديكالية الاجتماعية ، وأسلوب الفعل التحررى الثورى .
المحصلة النهائية . هي النضال ضد الاحتلال بكل الأدوات
والوسائل المتاحة . من هنا تتواجد في البرامج السياسية
للرومانتيكيين ، وفي إبداعاتهم الأدبية ، نغمة تمجيد لروح
« التآمر » وتآليه الثورة . لقد اضطر أبطالها من المؤرخين
والأدباء أن يقوموا في معظم الأحوال باختيار بين سعادتهم
الشخصية أو خدمتهم لوطنهم ، بين النضال من أجل
الاستقلال بكل أشكاله الصادرة عن طرق وأساليب تأمرية غير
أخلاقية ، أو النضال داخل إطار يتصف بتسامحه الدينى
والتحمل ، كما نقرأ في العمل الملحمى (كونراد فالينرود)^(١٤)
و (الأجداد) الجزء الثالث ، (وكورديان)^(١٥) في أدب الدراما
البولندية .

كانت مهمة الشباب الرومانتيكيين القضاء على تهتك النظام
القائم للعالم ، حيث وقف الرومانتيكيون بالمروءة ضد العالم
القديم ، بأفكارهم التى تنسم حرية الإنسان ، واستقلال
الوطن ، وحرية الشعوب ، على أساس أن حريتهم ليست
جزءاً منفصلاً عن هذه الشعوب ، ويوصفهم إخوة لهم ،
فينصب كل ذلك في فن قومى متميز . فاحتواء العالم بكلية
بوصفه وحدة للأضداد ، تتناقض فيها القوانين والمبادئ ، هو
الأساس لسمة التفكير الرومانتيكى . ومن أهم صفات
الأضداد التى يؤكداه الرومانتيكيون ويعتبرونها شغلهم
الشاغل ، « الروح والمادة » ، « الخير والشر » ، « الشعور
والفهم » ، « الشباب والشيخوخة » ، « ما هو داخل وما هو
خارجى » ، « ما هو بالأعلى وما هو بالأعلى » ، « الحقيقة التى
تنبئ حياة الحقيقة التى ماتت » ، « الشعوب والحكومات
الملكية » ، « المستقلون والمستغلون » . على هذا الأساس
استوحى الرومانتيكيون شعورهم بالأماسة ، للوصول إلى تلك
الحرية المنشودة بفضل التصادم المأساوى الذى اختبروه ،
وأرهبوا به ما بين « الجزء والكل » ، « الفرد والجماعة » ،
« الحرية والضرورة » ، « التقدم والتراث » ، « الالتزام
بالتحرك ، والتحرك غير الشرعى » .

هكذا تشكل رؤية الرومانتيكيين المستندة على طبيعة زاهرة
بالأضداد ، لمشاهدة العالم ، كما نراها عند الكاتب الشاعر
ميتسكفيتش في مسرحيته (الأجداد) ، وكذلك عمله
الشعرى / الفلسفى (تابع الروح) ، وكذلك سوفاتسكى في
عمله المسرحى الشعرى (كورديان) . فأسلوب اتصال
الرومانتيكيين بالسوايق المحيط بهم يساقى من استخدام
شخصيات ، ترهص بالمستقبل لتفسير الواقع . يعلن العراف
على الملأ ، في مسرحية (الأجداد) :

« العراف : من يذكرن باللحظات السالفة ،

من ذا الذى يحلم باللحظات الآتية ،

فلنذهب مع العالم نحو المقبرة ،

اترك الحكاء واذهب للعراف !

حيث يلقت ضباب الأسرار ،

الأغانى والعقيدة التى تقود ،

إلى الأمام معنا ، من ذا الذى يتحسر ،

من ذا الذى يتذكر ، ومن الذى ينمى » .

إن ذلك العراف المتمرد الوحيد الذى نقابله في أعمال
« بايرون » ، يتشكل سريعاً في الأدب البولندى في شخصية لها
فرديتها وتميزها ، تسعى لأن تلعب دوراً اجتماعياً رائداً ،
فالفرد المتمرد العبقري يصبح ، هنا في المسرح البولندى
الرومانتيكى ، قائداً سياسياً للشعب ، بفئاته الاجتماعية
المختلفة ، أو يصبح في نهاية الأمر شاعراً / مرهصاً . أما سمة
« التمرد » في الشخصية القومية ، فكانت مؤكدة بشكل واضح
في مختلف أشكال « التبشير » ، في ذلك التطور الفكرى الذى
قام به الرومانتيكيون لتشكيل صيغة تاريخية / فلسفية ، تسجل
للشعب البولندى دوره ، ورسالته التبشيرية في مواجهة العالم .
فالتبشير البولندى هو أكثر الرسائل أصالة في القرن التاسع
عشر ، وقد تطور بعد فشل انتفاضة ١٨٣١ ، وكانت هذه
الروح التبشيرية محاولة لتبرير تحمل الخسائر الفادحة في الضحايا
والأرواح والشعور بالمعاناة ، بوصفها عاملاً ضرورياً . ليتمكن
الشعب البولندى من الاستمرار في أداء رسالته الخاصة في تحرير
جميع شعوب أوروبا وإسعادها . كان هذا تفسيراً نفاذاً ليا
للموقف المأساوى الذى عاناه الشعب البولندى من أجل

التاريخ القومى لبلادهم ، كى يلقوا الضوء من خلال الظواهر الاجتماعية والسياسية الحاضرة لمجتمعهم ، أو يؤكدوا بواسطتها القانون الذى يحكم التطور التاريخى ويتسبده .

بحث هؤلاء الأدباء فى التاريخ كذلك عن قيم ثابتة ، يتمكنون بفضلها من تصوير روح الأمة لحمايتها من فقدانها الشعور بكيانها المستقل . ولتحقيق هذا الهدف المنشود كان جُلُّ اهتمامهم ينصبُّ فى استلهاام الماضى البعيد والماضى القريب على السواء ، خاصة ذلك الماضى الزاخر بالأحداث التاريخية والقرارات المصرية لمؤتمر هام مثل « كونجرس بارسكى » (١٧٦٨ - ١٧٧٢)^(١٧) الذى عامله المثقفون البولنديون بوصفه أول مناشدة تاريخية ، للدفاع عن الاستقلال القومى للبلاد ، وكان بمثابة الفعل الذى وصل الثقافة البولندية القديمة، بعصر التنوير الفكرى السرى للقرن التاسع عشر ، وبمناخ التواصل مع تاريخ النضال والحرية فى بدايات القرن العشرين - قبل الحرب العالمية الأولى وحتى الحرب الثانية ، وصولاً إلى حركة الاستقلال النهائية فى نهايات القرن العشرين .

إن الاحتلال النمساوى والبروسى والروسى لبولندا خلال القرن التاسع عشر جعل الشعب البولندى وفى مقدمته طليعة المثقفين ، يؤكدون قيم التفرد ، ويحتمون بدرع الثقافة القومية ، وذلك لكى لا يفقدوا هويتهم الوطنية المتميزة ، خاصة عندما اقتسمت أراضيهم هذه الامبراطوريات الثلاث (النمسا - بروسيا - روسيا) .

فى أثناء الاحتلال النمساوى - وفى ذروته - قامت حركة تنشيط للحياة الأدبية فوق الأرض المحتلة فى « لغوف » وفى مدينة « كراكوف » الحرة بجنوب بولندا . والتف حول المجلة الأدبية السنوية (Ziewonic) فى الفترة من ١٨٣٤ إلى ١٨٣٩ لفيف من الكتاب والأدباء . كان النشاط الأدبى يربطهم بالنشاط النضالى داخل الوطن ، وقد اتخذ طابعاً تأمرياً ضد المحتل تحت لواء الأفكار الرومانتيكية وتطبيقاتها سياسياً .

أما الاحتلال البروسى - وقد احتل وسط البلاد - فقد جاء متأخراً - حوالى ١٨٣٨ ، وكان تواجهه مُهدداً كذلك من قبل

حصوله على حريته ، كما كان هذا كذلك هو أسلوبه الخاص فى تضسيد جراحه « المذنبه » .

عندما صاغ ميتسكيفيتش الملحمة الدرامية (الأجداد) - خاصة جزأها الثالث - استطاع أن يكتشف أهم خصائص « الرسالة التبشيرية » الرومانتيكية . فالشاعر يُظهر بولندا بوصفها مسيح الشعوب المصلوب . بينما يقف الشاعر المسرحى - سووفاتسكى فى مواجهة مفهوم كهذا بمسرحيته (كوردبان) حيث النتائج المترتبة على الآثار السياسية لمفهوم رمزى كهذا . لكن قرينه ميتسكيفيتش يفسر التراث التاريخى البولندى على أنه الأرض والروح التى ولدت فيها المعاناة البشرية . لقد نظر إلى بولندا بوصفها مخلصاً للشعوب .

ولقد أكدَّ المسرحيون الرومانتيكيون البولنديون أنه من الضرورى التعامل مع تراث الأجيال السالفة ومنجزاتها ، للحفاظ على الحرية والاستقلالية القومية ، وفق ما تشكل فيها فى مرحلة التطور التاريخى الذى اتبثق عنه فى المرحلة الرومانتيكية اهتمام كبير بالتاريخ القومى للشعوب ، حيث ينمو التيار القومى للذاكرة الوطنية . ويتصل ذلك بما يطلق عليه بالتيار التاريخى فى الأدب ، واعتمد هذا التيار على طرق محددة لإعادة بناء ماضى الأمة ، واعتمد كذلك على بناء كيانات تاريخية/فلسفية ، أى مفاهيم فلسفية توضح القانون العام الذى يحكم التطور التاريخى .

وإحدى تلك الصيغ الأدبية العودة إلى الماضى القومى فى المسرح ، بواسطة استخدام القناع التاريخى ، الذى يكشف الكاتب المسرحى ، من خلاله ، عن قضايا الحاضر المعاصرة ، كما نرى عند الشاعر المسرحى ميتسكيفيتش فى كونراد فاللينرود ، والشاعر المسرحى سووفاتسكى فى (بالادينا) ؛ أما الصيغة الأخرى فهى إعادة صياغة التاريخ فى قالب روائى ، نرمى إلى الوصول لأهداف سياسية/تعليمية ، نبعت من الحقائق التاريخية للتفاصيل ، والألوان ، كما نرى عند « والترسكوت » فى أعماله الروائية الملحمية ، ونراها فى وضوح عند ميتسكيفيتش فى ملحمة (السيد تادووش ^(١٨) Pan Tadeusz) ومع ذلك فغالبا ما كان الرومانتيكيون يعودون إلى

(١٨٤٨) ، التي أنشأها العالم ديمبوفسكى وجماعة أخرى من المثقفين ، تبنت الحركة « الانشاقية » واتصفت بطابعها الأخلاقي الاجتماعى والفنى ، وأُطلق على هذه الجماعة اسم : « زُمْرَةُ وارسو - Cyganeria Warszawska » وكان من أهم أعضائها الشاعر تيوفيل لينارتوفيتش^(١٨) ، والشاعر تسيبريان نُورويد^(١٩) . فى تلك الظروف السياسية التى أحاطت بالحياة الثقافية ، نشأت فى وارسو صالونات ثقافية خاصة ، فوق هذا الجزء من أراضي بولندا المحتلة . وفى فترة لاحقة انتشرت الحياة الأدبية والفنية فى « فيلنو » التى كانت كعبة الرومانتيكيين البولنديين ، وأحيائها كل من يوزيف إجناتسى كراشيتسكى^(٢٠) فى مجلته الأدبية العلمية (Athenaeum) ، وكذلك ستانسواف^(٢١) مونويسكو ، وكان الأخير مبدع الأوبرا البولندية القومية فى السنوات (١٨٤٠ - ١٨٥٨) على المستوى الفنى والتربوى ، ونضجت كذلك الحركات النضالية التى ظهرت فى الأشعار والأغاني الوطنية للشاعر أرتور زافيشكا ، كما ظهرت المجلات البولندية فى بطرسبورج وفى كييف لتتواصل حركة النضال ضد المستعمر الروسى وتصل إلى عقر داره .

لا يمكن فهم قدر الأدب البولندى وتشوفه للحرية والاستقلال دون الوعى بالشعور القومى الرومانتيكى . إن التمرد الرومانتيكى الذى نشأ بين الحدود المتعارف عليها فيما يطلق عليه « الفن الخالص » - كانت تدور حوله أساما حلقة من النتائج الهامة التى لها آثارها الفكرية على الأدب والفنون . إن الرومانتيكية أكثر وفاء للتقاليد ، وأرفعها قيمة للتراث البولندى فى القرن العشرين . ولم تصل الرومانتيكية فى بلاد أخرى إلى هذا القدر من التميز والخصوصية من حيث علاقتها بحركات الحرية والتنوير والنضال القومى كما وصلت فى بولندا . فالمضامين التى كانت تهدف إلى تحقيقها هى صنو لمشاكل فلسفية/دينية ، وقرينة لقضايا اجتماعية/سياسية دافعت عن روح الفكر داخل البلاد فى أثناء اقتسامها . ولذلك كان الأدب (وبالتبعية الدراما والمسرح) رد فعل طبعياً للحرية والشعور بالتفرد ؛ وأضحى القضية القومية مدخلاً لمعارك نشبت لتصارع مع « الإله » تارة ، ومع قيم إنسانية تارة أخرى ، تستكشف روح الأمة ، وتستخلص رؤيتها المتفردة لرسالتها من أجل البشرية جمعاء . ولقد وقعت بولندا فى الأسر طوال

المنح الضاقي بمدينة « بوزنان » البولندية . ومنذ عام ١٨٢٩ كان هناك جمهور غفير من قراء المكتبات ، وظهرت المجلة الثقافية « الأسبوع الأدبى » (١٨٣٨ - ١٩٤٥) وكذلك المجلة العلمية (Oredownik Naukowy) ، واشترك فى تحريرها الناقد الأدب الأشهر والفيلسوف العالم إدفارد ديمبوفسكى ، وهو مؤلف دراسات نقدية هامة حول الدراما ، ومن أهم كتبه (الكتابات الأدبية المعاصرة) (١٨٤٣) ، و(مختصر الكتابات البولندية) (١٨٤٥) ، كما كان ديمبوفسكى على رأس ممثلى الفكر الثورى الديمقراطى ، الذى يتشكل فكره وفلسفته تحت تأثير فلسفة هيجل . وكان جوهر معنى التقدم لديه يتمركز داخل بؤرة صراع الأضداد :

« فى سبيل أفضل تعريف عام (للتقدم) ، نقول إنه اشتباك للمكونات المتضادة التى تعجلُ صراعها مع نفسها ، ومن تزايد قوة على قوة أخرى ، وتتكاثر فى تنظيم واحد يتمثل فى التقدم والحياة ، لأنها فقط فى صراع مستمر ودائم مع أسس جديدة لهذا الصراع الذى يتكرر ، ويستطرد ديمبوفسكى فى فقره تالية من كتابه (مختصر الكتابات البولندية) .

... هناك أناس لهم قلوب صغيرة وفكر متجمد يعتقدون أن الفئات الشعبية لن تقوم لها قائمة ، وأن الثورة لن تتدخل ، ولن تحارب من أجل قضايانا حتى الموت . من يؤكد ذلك لا يعرف الناس ولا يجهم ، إنه بالكاد سيد متعالٍ ، لا يؤمن بأن وجود الأمة يدفع ثمنه الإخلاص لها .

أحبوا الشعب فحسب ، وأعلنوا عليه الثورة الاجتماعية ، وسوف يؤمن بكم ، ويذهب وراءكم ، حتى لو انجهم إلى جهنم . أحبوا الشعب فرائى ، وأخبروه بكل وضوح عن كل شئ ، أظهروا له الحقيقة : وهى أن الثورة - بالنسبة لنا - حتمية تاريخية ، وسبأت الشعب معنا لنقوم بالثورة ! » .

بعد عام ١٨٤٠ ظهرت تباشير الحركة الثقافية والأدبية وبدت ملامحها بارزة فى وارسو . . كان الاحتلال الروسى يشغل شرق بولندا ويتخذ وارسو عاصمة له ، آنذاك تجمع المبدعون من الأدباء والشعراء ، من الكتاب المسرحيين والروائيين حول مجلة (Przegląd Naukowy) (١٨٤٢ -

تواجدها بوصفها دولة ، منذ نشأتها في القرن العاشر مروراً بالقرن السادس عشر ، وصولاً إلى القرن السابع عشر ، وأصبحت دولة مستقلة استقلالاً شريعياً للمرة الأولى ، ولكن لفترة قصيرة .

وتعود إلى حالة الأسر من جديد ، وترى في نفسها - من خلال تلك الرؤية الرومانتيكية - مسيح الشعوب المخلص ، فتتحمل آلام نفسها وآلام غيرها ، من أجل تحرير الإنسانية . وإذا كانت فكرة « اليوتوبيا » هذه تنطوي على قدر كبير من المثالية ، فإنها توضح لنا المناخ الحقيقي للرومانتيكية البولندية ، من حيث ظاهرة التمرد من جانب ، وطبيعة الدراما والمسرح التحررية من جانب آخر ، على نحو يقدّم معه ذلك كله جزءاً لا يتجزأ من طبيعة الحياة الممارسة ، ويتخذ المسرح - بهذا المفهوم - طبيعة نضالية تعين الشعب البولندي في تحريره .

هكذا ، نرى تكاتفاً لتضاد الرؤية الواقعية الحادة في دراما الشاعر سوفاتسكي (١٨٠٩ - ١٨٤٩) ، تمتزجاً بسخرية لاذعة ، وتفكك قاسٍ ، وخيال سيربالي . ويستكمل فسيانسكي^(٢٢) (١٨٦٩ - ١٩٠٧) ، في مسرحياته الشعرية ، هذه الروح في مطلع القرن العشرين ، ولكن في مرحلة تالية من الرمزية والرومانتيكية الجديدة . ويظل فسيانسكي بذلك من عمر الرومانتيكية البولندية الآتية من القرن التاسع عشر ليصل بها إلى القرن العشرين ، حيث يعرض القضايا القومية بأخلاقياتها وروح تأثيرها . إنها بدايات لمرحلة متقدمة ومزدهرة داخل المسرح البولندي . ولقد كان هذا الشاعر الكبير مصلحاً من المصلحين المسرحيين الكبار . وكان رسماً وسينوجرافياً ، ومن تصميماته تزدهر فنون السينوجرافيا ، ومن ثم حركة فن المسرح المعماري والتشكيلي بأوروبا في أوائل القرن العشرين . ومع أن فسيانسكي كان معارضاً لبعض أفكار « جوردون كريج » ، لكن المصلح المسرحي الإنجليزي قدّرهُ حق قدره ، وبعد موت فسيانسكي في الأربعين من عمره ، ينشر كريج دراسة هامة عن الفنان البولندي وأفكاره ورؤاه في مجلته الهامة : (The Mask) عام ١٩٠٩ يسطرها بقلمه ليون شيللر^(٢٣) (١٨٨٧ - ١٩٥٤) ، وكان يعد آنذاك أهم

المخرجين المسرحيين البولنديين على الإطلاق ، لقد قدم « شيللر » الدراما الرومانتيكية فوق خشبة المسرح البولندي بأساليب فنية متجددة . وقد طرقت الدراما أبواب المسرح في مرحلة « الحداثة » (Modernizm) وفي زمن لاحق لها ، حتى أن « فسيانسكي » أخرج (الأجداد) في كراكوف برؤية تسم بروح التجديد في القوم المعماري والصياغة الدرامية ، وبعد الاستقلال الأول لبولندا في عام ١٩١٨ تتعدد الفرص للاستجابة الفنية على المستويين السياسي والفلسفي ، لنكتشف في أعمال شيللر الإخراجية للأعمال الرومانتيكية ، أنه مرتبط حتى النخاع بالمسرح الطلعي العالمي لهذه السنوات ، وبنيارات مثل التجريب الخالص و « البنيوية » و « التكعيبة » . ويتميز إخراج شيللر في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن باهتمامه الكبير بعنصر « المجاميع البشرية وتنظيمه فوق الخشبة ، وذلك ليمثل بهذا العنصر (التيمة) الكيانات الشعبية ، ومصائرنا في التاريخ النضالي . إنه يقترب كثيراً من أسلوب المخرج الروسي « أيزنشتين » في أفلامه ، « ورينهارت » في مسرحه الملحمي الاستعراضى ، « فييبكاتور » في مسرحه السياسي ، إذ يعتمد أسلوبه على صيغة المنتج الوثائقي للأحداث ، ويجمع كل ذلك في « سينوجرافية » توجد مفردات العرض في صيغة تقترب من الفنون التكعيبة التشكيلية يقدمها فنان المسرح بروناسكو^(٢٤) (Pronaszko) داخل رؤيته السينوجرافية متعاوناً مع المخرج شيللر . ولقد كانت هذه الأعمال تسم في تكوينها بالطابع السياسي الراديكالي المعاصر للأحداث النضالية .

إن ارتباط الدراما الرومانتيكية « بالطلعية » - في هذه المرحلة - ليس مجرد حادث عرضي ؛ فالرومانتيكية البولندية تحمل بشكل غير متوقع الواقع الناح ، وتعود بوعى إلى استلهم الماضي ، تستشرف فيه المستقبل ، وتطالب في أعمالها بالتواصل مع الحاضر لتغيره إلى أن يؤدي بها إلى الحرية الشاملة . وهنا يتماثل الفن مع الحياة ، ويصبح المسرح مطابقاً في رسالته مع المطالب الشرعية الحياتية . ويمكن استقراء الدراما الرومانتيكية كذلك بوصفها إيقاعاً تمهيدياً ؛ ويعتمد التمهيد هذا المفهوم على اختبار الفرد لوضعته في مواجهة قضايا ملحة تسم بسمتها التوتري المعرفى الذى يتعدى المسرح بفضل

العرض المسرحي مع التلقى في وحدة فنية مشتركة بين « خشبة المسرح - الجمهور (التلقى) » ويتقل كذلك من المسرح المرئي الثرى بزخارفه إلى « المسرح الفقير العميق » من الخارج ، والثرى بما يحتويه من مضامين من الداخل ، ويروح إنسانه الممثل « الحر / المقدس » . ومع ذلك فإن جروتوفسكى كما فعل شيللر : يربط الدراما الرومانتيكية - الميراث القومى للأدب البولندى - بالطليعية المسرحية ، فيصبح بهذا المفهوم رائداً من روادها . كانت هذه « الطليعية » في تلك السنوات « صاعدة » ، ولم يكن من اليسير فهمها أو تقبلها آنذاك ، فلقد هدمت كل معال الزخرفة المسرحية الخارجية ، لتحرر الممثل / الإنسان من كل قيودها ، وتتعامل مع النص والممثل بقيم فنية جديدة . ولقد أثار كل ذلك عاصفة من الرفض لجروتوفسكى ، واتهم بالإلحاد ، لما وصل إليه في مسرحه ، فقد بلغ تحرر الممثل عنده ، إلى أن تحرر متفرجه كذلك ، وربطه بوشائج متينة بما يعرض فوق خشبة مسرحه وعبر بمثله « المقدس » ، وما يقدم فوق الخشبة من قضايا قومية إنسانية ، تتخذ في مسرحه ضرباً من الإرهاص بالحرية الذاتية المتكاملة .

يحاول جروتوفسكى في عمله المسرحى الهام (الأمير الذى لا يتنى) Książe Niezłomny أن يستخرج الحقيقة من تفسيره الخاص للعالم كله ، وليس فقط من خلال مقومات البطل الفردية ، كما نراها عند كتاب الدراما الرومانتيكيين البولنديين . إنه يستشعر ما بداخل هذا العالم ، ويحاول تفسير كل ما وراء « الكلمة » وما هو « فيزيقى » ، لكل ما يبدو مجرد استعارة أدبية أو رمزية ، إنه يهدم سهولة معاناة الممثل والمتفرج معا للواقع الفنى المعيش فوق الخشبة ، ويستخرج المأساة الحياتية لأبطاله ، ومسئوليتهم المخيفة تجاه أمتهم وتجاه الإنسانية ، والعالم أجمع . وتستكمل هذه الدورة عندما يتحرر الممثل في مسرحه : فيشيع حرته داخل متلقيه : « تلك المسئولية التى تقود البطل إلى الجنون وإلى القداسة فى آن »^(٢٧) ، حيث لا يختطف بطله في تكوينه الداخلى عن هويته . ويتمركز كل ذلك في ممثل جروتوفسكى الذى يقترب من شخصية الصوفى في إيمانه ومعاشيته ومثاله بما يتلبسه ويمثله ، وشاهد ذلك فى أنقى صور التعبير عند ممثل جروتوفسكى الرئيسى : Cieslak ، بداية من معاناته المنبثقة عن « القوة

الخلود ، داخلاً في معيار كونى جديد ، يتعرف فيه الحقيقة المطلقة ، كما يتعرفها الإنسان فيه بكلية ، بشكل ملموس ، وليس بواسطة منظور متقف ، أو سلسلة متصلة من التعرف والاكتشاف المحدودة النطاق لهذا الفهم للعالم ، لمعرفته واكتشافه عن طريق الإنسان نفسه ، وهذا نبى جسراً عابداً تنهض عليه أنواع التضاد الرومانتيكية المصطبغة بصبغة « باروكية » (Baroque) « السوقية - النبالة » ، « العنف - الرقة » ، « الواقعية - السلب » ، « الأضحك - التأليه » .

إن هذه الثنائيات نتعرفها بوضوح عند تلمسنا واقتربنا من المسرح المعمل « لجروتوفسكى »^(٢٨) ، لاكتشاف مفردات لغته الرومانتيكية الجديدة . ويظهر ذلك بفضل « التعارض المتداخل » لفكر ييجى جروتوفسكى ، ومفهومه المسرحى للدراما الرومانتيكيين^(٢٩) . فمصطلح « التعارض المتداخل المشترك » يمكن لنا فهمه - لدى جروتوفسكى - عندما لا يحاول أن يعثر للرومانتيكيين على قالب مسرحى جديد ، حين كان يبحث عن أسلوب جديد لفن التعبير التمثيلى بشكل خاص ، والأداء المسرحى بشكل عام . عامل جروتوفسكى نصوص الرومانتيكيين بقسوة مبضع الجراح ، وصفاء الصوفى وخشونته ، لكنه لم يتعامل معها مثل ليون شيللر بوصفها مادة لسيناريوهات مسرحياته ، بل بوصفها ملها لإبداعاته المسرحية . كما استخرج جروتوفسكى منها عائله المتفرد الذائق الذى يبحث فيه عن حرته بوصفه فنانياً ، عبر حرية « الكلمة » التى يتعامل معها كالحزب اليومى . ونكتشف عند جروتوفسكى تكثيفاً إبداعياً لبعض القضايا التى تهمة هو فى المقام الأول كالقضايا السياسية والثورية ، والحرية والدين أو العقيدة ، على أساس أن العنصر الأخير هو منبع ثقافى للوجود الإنسانى برمته ، ومسار للقضايا التى تهتم بأقدار الأفراد ومساهماتهم الإنسانية ومكوناتهم الشخصية ، ويستوحى جروتوفسكى كذلك من الظواهر الحياتية مصادر لمسرحه ، كالطقوس المنبثقة عن العقيدة - أياً ما كان منبعها - ليُعزى بها بطله الإنسان من أنانيته فيحرره من قيوده ، ويحمله في مسرحه إلى إنسان مقدس ، أصبح حراً من كل شئ إلا من التزامه بقيمه وأصالته وقدرته على التغيير . ويستوحى جروتوفسكى كذلك من اللوحة المسرحية ما يجعلها عاملاً مشتركاً يتواصل فيه

مع النفس والجسد ، مروراً بطبيعة الممثل ذاته ، عندما يصبح « شهيداً » لما يقوله ولما يفعله حتى ينضج شعوره بالتطهر ، وصولاً - كما يقول جروتوفسكى نفسه - إلى « التضحية بالنفس من أجل صديق الحركة ، وحرية التعبير ، وتطهير البواعث » (٢٨) .

وللمرة الأولى في بولندا - وربما في العالم إذا اتفقنا على التحديد العلمى لبدايات هذا المسرح - يصبح معمل جروتوفسكى هو الورشة المسرحية الأولى في عالمنا ، الورشة التى بحثت ودرست وقامت بتطبيقاتها فى المسرح من هذا المنظور . وأعني المرة الأولى بمنظور الشعور الرومانتيكى ، الذى استطاع جروتوفسكى أن يعبر عنه بعمق كبير ، بواسطة مثليه داخل مسرحه المعمل . على أن أهم ما قام به جروتوفسكى فيما يخص القضية الرومانتيكية البولندية أنه جعل متفرجه ، فى المسرح ، يبحثون عن حريتهم المفقودة ، ويعثرون عليها معروضة فوق الخشبة ، تتماثل معهم ، تمثل إلهاً لقدراتهم الإبداعية، وباعثاً على تحركهم الدرامى الفعل داخل واقعهم الومى . ولا تنفصل القضية الفنية عن القضية الحياتية هنا . ففى الوقت الذى دانت القضية الفنية عند ليون شيللر - المصلح المسرحى الكبير - تعاملُ بأسلوب عاقل ، فتكتسب الدراما الرومانتيكية ملامحها الرئيسية ، بفضل الإخراج المرئى فوق الخشبة باستغلال كل الأدوات المسرحية من إضاءة وسينوغرافية (٢٩) ومشاهد جماعية ، وكذلك بفضل تفسيره الفكرى للكلمة ، فإن المضامين الرومانتيكية فى الدراما البولندية لدى جروتوفسكى يُعبر عنها داخل صالة عارية عربا كاملاً ، يقع فى مركزها ، أوفى إحدى زواياها الممثل العارى جسده وصوته ، ليعبر عن الله وتحوره الداخلى . ولم تكن هذه الوسائل ، تمر من خلال منظور المضامين الكلاسيكية ، ولكنْ عبرَ الشعور والأحاسيس المُفطَّرة ، وبواسطة الحرية الداخلية للممثل ، الذى أصبح بدوره أكثر تعبيراً عن نفسه ، بفضل مختلف وسائل التعبير الخارجية والداخلية التى يملكها ، حيث يتفهم - بشكل مكثف - ليس فقط قضيته الحياتية/الفنية/الوقتية/المعروضة فوق خشبة المسرح - بل ينضم العالم بخَبَلِهِ وليس بمدلولاته المنطقية ، بل بشموليته وكنيته .

فالمضامين اللائقطة والحالية من المعنى أو تكاد ، قد اتخذتْ عند جروتوفسكى طبقة كلامية . ومن الطبيعى أن الممثلين قد بدأوا ينحون نحو التعبير الصوق ونحو المواقف الحركية للجسد ، مكتسبين فى ذلك تأثيرات تصل إلى حد الإعجاز فى التفوق . ومن الطبيعى كذلك أن يركز جروتوفسكى تركيزاً كبيراً على سحر الكلمة ، ولكنْ من خلال نبض إيقاعها ، ليستخرج كل مقوماتها من الناحية الحسية ، غير أنه لم يُلْقَ بالأُ لطبيعة علاقاتها المتصلة بشعر الكلمة وأدبها ، ويكل ما هو ليس مسرحياً . فمع اختزالها فإنه يهدم شيئاً هاماً : تلك الطبيعة الثنائية « الباروكية » الرومانتيكية . أما الالتزام الحرفى بالكلمة ، والمعاناة الجسدية والتصوفية ، فلها عند الرومانتيكى بداؤها الثانى : اللاتجسيد ، ومنطقة التفكير والخيال التى يرادُ معرفتها حتى فوق خشبة المسرح ، فهى منطقة سريعة التسرب - « كالهواء » - فيما يقول الكاتب الرومانتيكى سوفاتسكى ، وتلك فقط توجد فى بقايا الكلمات . لذلك من الضرورى القول بأن جروتوفسكى قد عبَّرَ عن تلك المشاعر والوعى الباطن الداخلى الرومانتيكى كثيراً ، ولكن ليس إلى النهاية ، مع أنه اكتشف تلك الثنائية بداخلها . أما تلك التى أثارت قريحته الفنية ، فقد عبَّرَ عنها بشكل يتلازم مع منهجه ويتزامن مع روح معمله المسرحى .

وتعد المرحلة الرومانتيكية لعمل « مسرح المعمل » فى سنوات (١٩٦١ - ١٩٦٥) مرحلة قائمة بذاتها . فبعد انتهائها يبدأ جروتوفسكى مرحلة جديدة - ربما يكون عن غير قصد رسمى مباشر - لتجسيد الرومانتيكية فوق خشبة المسرح ، حيث النضال مستمر ؛ والشعب البولندى ما يزال يبحث عن حريته كى يمارس بالفعل هويته ويتطلع لاستقلاله .

فى عام ١٩٦٥ يقدم المخرج المسرحى الطليعى كونراد سفينارسكى (٣٠) « الكوميديا اللاهية » للشاعر البولندى زيجمونت كراشينسكى بادئا سلسلة من الأعمال المسرحية الرومانتيكية التى تنشُد الحرية . « قد يبدو للوهلة الأولى أن أعمال سفينارسكى ليست لها علاقة مشتركة بالمرح المعمل لجروتوفسكى ، حيث قدم سفينارسكى عروضه المسرحية بمسرح محترفة تقليدية وغير تقليدية فى تقنياتها ، بأساليب

مسرحية بعينها تتوافر فيها ملامح التجريب الفني الطليعى ، بل يسمى بوعيه إلى أن يُقدم حالة مسرحية . وهى حالة فنية جديدة . إنها « لَفْظُ المسرح » والدخول به إلى الواقع بفضل العلاقات البشرية المباشرة ، أو ما يُطلق عليه في المسرح الحديث « محاكاة المسرح Para-Teatr » ، وهى مرحلة هامة فى إبداعات جروتوفسكى المسرحية ، يمكن تعريفها بأنها تمثل أسلوبه الخاص المتميز منذ بداية عمله في المسرح التقليدى ، إلى نهايات معمله المسرحى ، عبر التطبيق الجديد لمفردات اللغة المسرحية « والموتيفات » المتبانية المتسمة بمثالياتها الرومانتيكية . وليس الأمر المهم - لدى جروتوفسكى - أن هذه الرومانتيكية الخاصة تخلف نظرية جديدة للدراما . . ولكن الأمر الأكثر أهمية هو موقفها تجاه الحياة والتاريخ والفن . . فالتاريخ لا يتمثل دائما مع تاريخ المؤرخين . التاريخ واقع ملموس بشكل واضح . إنه ما يحدث . ومن المؤكد كذلك أنه مركز لعب قوى اجتماعية : القهر - الحرية ، الحرب - السلام ، العقل - الخيال . ويمكن رؤية هذه « التركية » عبر عيون مؤرخ أو كاتب ، كما يمكن رؤيتها كذلك باعتبارها تحديا للحياة ، تحديا للفرد ، وعبر التاريخ الذى يعد تحديا بدوره لهذه القوى .

ولقد وَظَّفَت الرومانتيكية البولندية نفسها للثقافة على مستوى قوانين النص ولوائحه . لكن هذا يجعلها رومانتيكية جامدة ، بينما تصبح الرومانتيكية - بوصفها نصاً له أطره ولوائحه - إجابة عن تاريخ المؤرخين ، فى الوقت الذى كان التاريخ فى بولندا طوال الوقت حاضرا وشاهدا ، عُرَافا ومرصا .

أكان ذلك ينبع من التراث الدينى أو العقائدى ؟ أم يمكن أن يكون نابعا من تلك التقاليد الشعبية الوثنية ؟ وكيف لنا أن نتعرف « المنظور الطقسى » الرومانتيكى ؟ ! إنها وضعية لها مقوماتها الخاصة يمكن لنا توظيفها بوصفها عنصرا أكثر حيوية من أن يكون مجرد « نموذج » للوضعية المسرحية التى يشترك فى بنيتها الممثلون المؤدون والمفرجون المتلقون . وليس ما نعتيه هنا هو استخدام الكلمات ؛ ففى الأزمان التى يتوحد فيها النضال البشرى أمام الأزمات ، تظهر أشكال وصيغ للقاءات لها قوانينها الخاصة ونسقها الذاتى ، يطلق عليها جروتوفسكى

وَرُؤَى غير تقليدية ، وهو مسرح يختلف عن مسرح الرائد الأول شيللر - فليس به مجاميعه ، ولا تأكيدات المرتبطة بالرسائل السياسية المباشرة . ولكن « سفينارسكى » يقوم فى عروضة بكشف حساب مع التاريخ الاجتماعى البولندى ومع الأيديولوجيا القومية - وقد أدى شيللر هذا الدور جزئيا ، ولكن بأسلوب يتسم بالبداة ، أما سفينارسكى فينظر إلى هذا التاريخ وإلى تلك الأيديولوجيا عبر منظور التجارب المبررة للأربعين سنة الأخيرة فى أوروبا ، فىرى فى الرومانتيكية لعبا اجتماعيا متناقضا مركبا ، كما يرى أنه يتوى داخله قُدراً من الفكاهة والسخرية الرومانتيكية يعيد فيها ثانية توازن الكلمة ، ذلك الذى كان يُعَدُّ عن جروتوفسكى خاليا من المعنى أو يكاد . وهذا ما يجعله مختلفاً عن جروتوفسكى وقريبا منه فى آن . فهو يسعى مثله إلى إثارة الوعي القومى للمنترج ليستثير حريته ويناشدها ، وذلك بإشراكه فيما يقع فوق خشبة المسرح ويحدث ؛ بأسلوب يوقفه من غفوته ، لكن سفينارسكى يفضل اللعب بالمساحات الكاملة من خلال الفضاء المسرحى لِيُسَخِّرَهُ لتناقضات الواقع وأصدائه ، والسخرية ببطله ، والتعاطف معه فى آن ، مفضلاً الاعتماد الواضح على المقومات الفيزيائية للممثل مثل جروتوفسكى ، حتى تفصل الحقيقة المنشودة باللعب على أدوات كيان الممثل بكامله . ويمكن العثور - هنا - على عدد غير ضئيل من الأدوات والمقومات ليست بالقطع شديدة التطرف والمبالغة ، لكنها قوية الصلة بمقومات معمل جروتوفسكى فيما يشعر به ويفكر فيه تجاه الرومانتيكية . إن عمل جروتوفسكى الراديكالى داخل المادة الرومانتيكية يثمر أيضا لحظة نهايته ، للبدء فى مرحلة « الخلاصة » ، وتؤكددها أعمال سفينارسكى التى كانت لها بصمات غير عادية وعلامات فى طريق مسرح اليوم الذى فقد كثيرا من ملامح أصالته وتجربيته .

إن تجارب المسرح الرومانتيكى البولندى تعد « ثيمة » رئيسية لمعرفة دور حرية الفكر والإبداع الذى اصطبغ به هذا المسرح المعاصر لتثوير القضية الحياتية اليومية من جانب ، ولتحرير العمل الفنى من جانب آخر ، وتحرير الفكر من قيوده فى نهاية الأمر . وفى حالة جروتوفسكى نجد أنه لا يبدأ عند نقطة الإبداع المسرحى الكلاسيكى فحسب ، ولا يقدم تجربة

مستعمر غير شرعى . وفي معظم أنحاء البلاد ، كانت اللغة البولندية ممنوعة . وكان الاستعمار الروسى ، على سبيل المثال ، وإلى بدايات القرن العشرين ، يمنع الأطفال البولنديين من أن يتحدثوا لغتهم ، وإذا حدث ذلك ، فلنهم يموتون بالخوازيق (٣١) في هذه الوضعية التاريخية ، كان المخرج الحقيقى للأمة في تحريرها هو الثقافة .

لذلك دُفِن هؤلاء الشعراء الرومانتيكيين بوصفهم الملوك الشعراء لأمتهم ، بوصفهم يمثلون ضمير الأمة ، والمرهصين بمستقبلها . إنهم الملوك الحقيقيون للزمن الضال . ولا يرتبط هذا التيار البولندى المتميز ارتباطا وثيقا - مثلما يحدث في بلدان أخرى - بفئة كفة المثقفين (Elite) ، وليس هنا مكان للقومية بمعناها الضيق ، إن القومية تعنى الرعى القومى ، وتبدأ هناك عندما ينشد شعب حريته ، واضعا في الاعتبار حريات شعوب أخرى ، تتعطش لاستقلالها الفكرى والروحى . بهذا الطرح تصبح القومية قضية الكبرياء الإنسانى ، والرومانتيكية ، تجسيدا لهذا الكبرياء ولقوى المقاومة . لذلك فإننى أعدها ظاهرة تاريخية وليست ظاهرة ثقافية أو فنية بحتة .

إن الدراما الحديثة مثل أى نوع أدبى تتميز بأنها ترينا الحوار الداخلى للفكر ، صراعا للأضداد ، وتتضمن أسسا أخلاقية تشكّل وضعية الإنسان داخل مجتمعه ، وهى ليست مجرد إشكالية شكلية « من رومانتيكية مسرحية الروح » أو « مسرحية الشاعر » ، بل هى مسألة ديكليتيكية تشمل وجهات نظر ، تبحث بشكل عضوى عن إشكالية مسرحية للتعبير عنها بمختلف الصيغ والفردات ، تأكيداً لحربة المسرح ، وحرية الإنسان بالضرورة .

« النفس في الداخل » يعنى شيئا أقرب ما يكون « للطبع في الذهن » . بهذا المعنى تقترب أكثر من « الوضعية الإنسانية » التى تصبح أكثر اتزاناً واتساقاً مع الإنسان . لقد صاغ الشاعر ميتسكيفيتش الأمر على هذا النحو : « ما تتعطش إليه في مسرحنا ، هو أن يكون بطلنا « إنسانا كاملاً » . . إنسانا بالمفهوم الشامل لهذه الكلمة » ، ويعنى جروتوفسكى بالإنسان - وفقاً لما قاله الشاعر ميتسكيفيتش - ذلك الذى يكون محارباً ومشاركاً في صنع التاريخ ، وفي حياة وجوده ، إنساناً قد اختار حريته . « وعلى هذا الإنسان - وفق ما يؤمن به - أن يهب نفسه بالكامل لما يفعله ، إن إنساناً كهذا ينبغي أن يملك في داخله - كما يرى ميتسكيفيتش - « نظاماً متميزاً من المشاعر » ، ليستطيع أن يسك بالحرية التى تمس وجدانه فيصبح حراً .

قد نتساءل هنا : « هل اتسم إخراج مسرحية « أكروبوليس » التى قدمها جروتوفسكى في عام ١٩٦٢ بأسلوبها الطليعى ؟ . يمكن لنا أن نؤكد ذلك موضوعياً ، فالأحداث الدرامية لمسرحية (أكروبوليس) للكاتب الشاعر البولندى فسيبانسكى تدور في كاتدرائية « فافل » بكراكوف القديمة . في مقابر هذه الكاتدرائية لا يدفن الملوك فحسب - ولكن يرقد كذلك أناس يطلق عليهم جروتوفسكى « رسل الكلمة » . ومصطلح الرسل يعنى به « المرهص » و « النبى » . إنهم شعراء المسرح ميتسكيفيتش وسوفاتسكى ، إنهم شعراء الكلمة ويلاحظ من خلال هذا المفهوم ، كم هو مختلف مفهوم الثقافة البولندية ، عن المفاهيم الثقافية لبلدان أخرى . « عبر القرن التاسع عشر بأكمله كانت بولندا دولة غير مستقلة - يستطرد جروتوفسكى - كانت مستعمرة تنطوى على حقائق بشعة ، وترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجودها الشرعى تحت احتلال

الهوامش :

(١) نواديسواف جومووكا Wladyslaw Gomułka (١٩٠٨ - ١٩٨٦)

حزب ، كان متصلاً بالحركة العمالية الدولية . بعد نهاية الحرب العالمية الثانية ، بذل جهوداً كبيرة ، بهدف إقامة السلطة الشيوعية في بولندا . اعتقل عام ١٩٤٨ . خرج من المعتقل عام ١٩٥٥ ، أى بعد موت ستالين في عام ١٩٥٦ ، أعيد تقييمه الأيديولوجى واختير زعيماً للدولة البولندية . في عام ١٩٧٠ وبعد المظاهرات والإضرابات العمالية المستمرة ضد الحكومة ، المطالبة بتغيير الوضع الاقتصادى والاجتماعى للبلاد ، اضطر جومووكا أن يتنازل عن الحكم .

أشهر الشعراء البولنديين في القرن التاسع عشر على الإطلاق . في بدايات إبداعاته وأصل إحياء المذهب الكلاسيكي ليصبح فيما بعد على رأس قائمة الشعراء الرومانتيكيين ، معبراً تعبيرا واضحا عن أفكار جيل الرومانتيكيين ورؤاهم . في عمله الشعري الهام «أنشودة للشباب» (١٨٢٠) ، أكد الشاعر على رؤيته لتجديد العالم والخروج به من مأزق عجزه وقدمه بواسطة جهود الشباب المبذولة للتأني ، والتي تقف أفكارها على التقيض من جفاف العقلانية ، وتبني التيار المعبر عن الشاعر والمعتد . كان هذا الاتجاه مدخلا لإيضاح مناطق غير مفهومة وللعقل كالروح المسيطرة على طبيعة هذا العالم لتحقيق برنامج الشعري ، كانت عودته إلى الخيال والتنبؤات الشعبية باعتبارها مصدرا حقيقيا للشعر ، كي يتغذى التوازن الأخلاقي داخل الشعور الإنساني ، وتتعمق دراسة معنى الحياة . تعد مسرحيته الشعرية والأجداد أهم عمل مسرحي لميتسكيفيتش ، بل إن الشاعر يعد أعظم مرهض لمستقبل الشعب البولندي .

(٤) الزولتي البولندي : تعادل هذه العملة آنذاك القروش صاغ المصري ، وذلك منذ أكثر من عشرين عاما .

(٥) أنجي فايدا : Andrzej Wajda ولد في عام ١٩٢٦ ، تخرج سينمائي ومسرحي . واحد من أشهر المبدعين المعاصرين في السينما البولندية والعالمية . قام بإعداد عدد من الأفلام الروائية الطويلة ، مستفيدا من الأدب الروائي ، تعبر أفلامه عن موضوعات اجتماعية وسياسية مطبوعة بمسحة شاعرية . في أثناء الإعداد لتغيير النظام الشيوعي وإبداله بنظام ديمقراطي ، خاصة بعد قيام منظمة «التضامن» - أخرج فايدا عدة أفلام ، تعكس بوضوح الأحداث الجارية : «الإنسان من مرمر» و«الإنسان من صلب» وفيلما وثائقيا عن التضامن وبالإضافة إلى أفلامه الروائية الهامة التي تحسب له تاريخيا مثل : «القاتل» و«ماس ورماد» و«كل شيء للبيع» و«دانتون» و«دكتور كورنشاك» و«ماكبيث» وغيرها . بساهم فايدا حاليا بجهود الفكرية في البرلمان البولندي فهو عضو فيه . من أهم أعماله المسرحية «ليلة نوفمبر» لفيسيانسكي ، «المجانين» لدميتريفسكي ، «العاصفة» و«هاملت» و«حلم ليلة صيف» لشكسبير ، «المهاجرون» لمرويك وغيرهما من الأعمال المسرحية . كان أهمها على الإطلاق تجربته المسرحية Nastasia Filipowna التي قام فيها بالتجريب في العلاقة الديالكتيكية لعلاقة المتفرج بالعرض المسرحي ، وبالمثل واشترك الجمهور الفعلي ، ليس فقط في مشاهدة بروفات العرض المسرحي السبع والعشرين ، بل مساهمته - بشكل مباشر أو غير مباشر - في تشكيل نسجه ، منذ بدايته حتى نهايته . إن فايدا يقوم في هذه التجربة ليس فقط باختيار ردود أفعال المتفرجين أمام ما يرونه كذلك اختيار مشاركتهم الفعلية في تكوين العمل المسرحي .

(٦) انظر : Sartre par lui-même Français jeanson ص ص ١١ - ١٢ ، عام ١٩٥٨ .

(٧) د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ص ٦٤٤ .

(٨) يوزيف شايانا : Jozef Szajna ولد عام ١٩٢٢ ، مصور (رسم) ، سينوجراف ، مخرج مسرحي ، يلزم شايانا نفسه بوصفه فنانا بالانضباط العرض المسرحي وخدمته ، لرؤيته (البلاستيكية) التشكيلية . في أعماله شاهد ثورة مسرحية إصلاحية من نوعية جديدة . في البداية كان يكتف بتصميماته للرؤى التصميمية لمخرجين آخرين . لكنه أنشأ فيما بعد مسرحاً ، يمه فيه أن يعرض رؤاه التشكيلية وتفسيراته المسرحية ، عللا في نفس الوقت بوصفه مخرجا العمل المسرحي ، باعتباره انعكاساً للرؤية السينوغرافية التشكيلية ، لكل ما هو متواجد ، ولكل ما يحدث دراميا فوق خشبة المسرح . كانت مسرحية «المفلس العام» لجوجل ، أول عمل مسرحي له . وهي تعد جنونا مسرحيا في مجال السينوغرافيا التشكيلي . إن عالم مسرح هذا المبدع ، كان زاخرا بمختلف المهمات المسرحية «قطع الأكسوار» التي ترمز لتلك الكوابيس التي تتضمنها مسرحياته . حوفظ في هذا المناخ على تفاصيل أعماله المسرحية . من أهم منجزاته المسرحية هي «Replika» و«الكوميديا الإلهية» .

(٩) د . محمد غنيمي هلال : المصدر السابق - انظر هامش ٧ .

(١٠) سارتر : انظر مقدمة سارتر لمجلة المصور الحديثة عام ١٩٤٥ .

(١١) انظر هامش رقم ٣ .

(١٢) زيجمونت كراشينسكي Zygmunt Krasinski ١٨١٢ - ١٨٥٩ .

شاعر مسرحي بولندي . من أهم ممثلي التيار الرومانتيكي في المسرح البولندي للقرن التاسع عشر . في إبداعاته غالبا ما يربط فكرة صراع الفرد مع العالم ، برؤية الثورة المنتصرة للجباة والفقراء والوقوف بالمرصاد ضد عالم الأرستقراطيين المتخبط ، ورجال المصارف ، وأصحاب المصانع . يتعامل في مسرحه مع الثورة باعتبارها قوة تقوم بتغيير العالم بكل خلفاته وقيمه المتهاكمة ، دون قدرة أبطالها على الفعل الدرامي ، وفقدانهم للقدرات الإبداعية والفكرية للتغيير . من هنا نشعر في أعماله برؤية «أبولونيسية» مستحيلة تتمتع بظاهرة الثورة ومأساة أبطالها ، الناشئة عن لا وعيهم التاريخي فكريها وجوهرها . كان أهم عمل من بين إبداعاته الشعرية/الدرامية هو مسرحية «الكوميديا اللا إلهية» .

(١٣) بوليوش سوافاتسكي Juliusz Słowacki (١٨٠٩ - ١٨٤٩) .

شاعر مسرحي . يعد بجوار الشاعرين المسرحيين ميتسكيفيتش وكراشينسكي الضلع الثالث لثلاث الشعر القومي المسرحي الرومانتيكي البولندي في القرن التاسع عشر . بل إن عند تأريخ الحركات التحررية في بولندا يعتبر سوافاتسكي أهم شاعر في جيله ومثري الثورة . لقد عبر عن إحباطاته وقيامه بكشف الحساب مع التاريخ والحياة ؛ كما أبدع في مرحلة الثورة درامات Kordian وBaladyna وLilla Weneda التي تعد جميعها ملمحا رئيسيا من ملامح التراث الدرامي البولندي . ففي كورديان ينهم الشاعر جيل المقاومة الشعبية بالشعور بالاستغراق في الرؤية التبشيرية التقليدية والشرعية . أما في

- وبالادبانية ووليا - فينياء - فيحاول الشاعر العثور في عالم الموتيات والأسطورة والملاحم عن أنماط ونماذج للشخصية القومية ، كما أنه مزج بتميز وقلة الموتيات للأسوية بالملهوية ، والفانتازيا بالواقع في نسج متوحد متفرد .
- (١٤) كونراد فاليرود Konrad Wallenrod من تأليف الشاعر المسرحي ميتسكيفتش ، قدم لها يدخل ليكيافيلي : «عليكم أن تعرفوا ، أن ثمة نوعين من المعارك : ضرورة أن تكون ثعلبا أو أسدا» إن كونراد بطل الملحمة الشعرية ، هو بطل يُقرّ القيام بالفعل الدرامي عبر الأسلوب «الطلي» الذي يضمه أمام تسلاوات أخلاقية هامة ، بسببها يعان معاناته الداخلية . إن هذه التسلاوات ما هي إلا أفكار تمثل طرف هذه المعاناة ، فهو يقع في هذه المعاشية من خلال اللحظة التاريخية التي يجد نفسه فيها في مواجهة ضرورة «الاختيار» ما بين حب الوطن واحترام المبادئ الأخلاقية . ذكرنا كونراد بالتمرد ضد العالم أجمع ، وتمنّ على شاكلتهم عند أبطال بايرون ، أولئك المرغمين المرة تلو المرة على كسر أطر المبادئ الأخلاقية وحلدها . إن كونراد هو إنسان والشرف القتال ، ويعتبره فارسا مثلاما من جيله فرسان القرون الوسطى ، فنكتشف لديه شعورا وطيدا بالأخلاق . لذلك فإن ضرورة اختياره للطريق الذي يجمعه «ثعلبا» ، يمزق نفسه داخليا وبشكل حاد . ولعل صورة هذا التمزيق هو تردد في إتخاذ القرار ، في تأجيل الفعل ، ليكون بمقدوره إبعاد لحظة انكسار المبادئ الأخلاقية داخله ، وتأجيل الفعل الدرامي إلى أبعد ما يكون . وفي الوقت الذي يشمل بحبه الكبير روحه المعشوقة ، والتي يحاول إسماعدها ، يحقق كونراد أخيرا هدفه المرسوم : القضاء على العدو ، وبالتالي ينقذ الوطن . أما كونراد نفسه فيحضر حياته مقابل إنقاذه لوطنه . بعد أن يلصق بصدر الأعداء الوياء الذي يجمعه ليحبل بموتهم ، فيعجل بموته كذلك ، فيكون موتا لقاء موت .. موتا لقاء الحرية !!
- (١٥) كوردبيان Kordian عنوان المسرحية التي تحمل اسم بطلها وقد سطرها الشاعر المسرحي سوفاتسكي . كوردبيان شاعر صغير ، يؤلد نانيه عندما ينقطع عن واقع عالمه بوصفه حاكما لتبث الروح الوطنية من جديد . كان كوردبيان في البداية شابا متغصا في أحلامه ، وفي الوقت الذي لم يكن يملك هدفا لحياته ، كان يعيش حبيته ومعشوقته عشقا عموميا تعبيا ، يتعطش للقيام بفعل بطولي ولكن دون قدرة على تحقيق هذه الأحلام ، فتجده محروما من القدرة على التحرك . ولذلك فإن السمات الرئيسية المثلثة ولرعى العصر، تؤدي بكوردبيان إلى القيام بفعل الانتحار ، على الرغم من شعوره بلا جدوى موته ، فهو إنجاز غير ضروري ، كحياته الحائلة وعشقه النفس . وأمام مواجهة الأحلام للواقع ، تعان روحه نغيرا كبيرا يولد ويبحث في كوردبيان . إنه حب الوطن وضرورة القيام بالفعل البطولي ، تسم أفكاره بطابع جمهوري مستقل وثورى مباشر ، تشكل في شعارات تسمى لقلب نظم الحكم الفاسدة ، وإيقاظ الشعوب وبمثلا للقيام معا بالفعل الثوري الحقنى .
- (١٦) السيد تادوش Pan Tadeusz : ملحمة شعرية درامية من تأليف الشاعر الدرامي آدم ميتسكيفتش ، يضع الكاتب فيها رؤيته لنهاية عالم الطبقة الاجتماعية /الرأسمالية تحمل هذه الملحمة داخلها عنوة الغنائية الشعرية ، والشوق لسنوات الطفولة . يربنا هذا العمل الملحمى إرثا الكاتب لمستقبل المجتمع البولندي الحديث .
- (١٧) الكونفودرالى بارسكا : هو اتحاد الأرستقراطيين البولنديين المسلح ، تكون في عام ١٧٦٨ ، كان جوهر هذا الاتحاد /الكونفودرالى ينحصر في قضيتين هما : خلع الملك والوقوف بالمرد ضد التدخل الروسى في بولندا من خلال إشتباكه مع العدو في معارك ضارية . توقفت هذه الحركة عن الوجود في اللحظة التي فرضت فيها القيصرية «كاترين» نفوذها على بولنده في عام ١٧٧٢ .
- (١٨) تيوفيل لينارتوفيتش Teofil Lenartowicz (١٨٢٢ - ١٨٩٣) شاعر بولندى ، محاضر الأدب السلاقي بجامعة (بولونيا) في إيطاليا . تمثل أشعاره قصائد غنائية ، انطباعية تقوم على الموتيات الفولكلورية الشعبية . من أهم دواوينه «الأرض البولندية» و«إيقاعات قومية» . كتب بالإضافة إلى ذلك أعمالا ملحمية تاريخية من بينها «معركة» و«اتسوافيتسكى» ، وهى قصائد دوامية وطنية تتصل أوتق الاتصال بالثورات التحررية . كان يتناضل في أشعاره ضد التصالحية والتوفيقية .
- (١٩) تسريان كاميل نورويد Cyprian Kamil Norwid (١٨٢١ - ١٨٨٣) شاعر بولندى . تمثل أعماله جزءا له خصوصيته في فن الشعر ، بمقارنته بعصره . فإبداعاته لم تفهم في زمنه ، بل لفظت من معاصريه . اكتشفت معظم أعماله فيما بعد ، وبدأ طبعها في عام ١٩٠٤ أى بعد موته بسنوات . ويعتبر شاعرا رومانتيكيا تنظره المنتمية بشموليتها تجاه العالم . إن نورويد يقوم كذلك بنوع من النقد «التجميعى» ، ويهدف أعماله إلى نصرة الرومانتيكية بواسطة تقويمها وتقديمها ونقدتها ، متضمنة لا موافقة على القيم الجمالية البحتة للأدب دون مناقشتها . ويعد نورويد المتحدث الرسمى لتفسير التاريخ ، عبر النظرة إلى روح الدين ، وليس بحرفيته أو تطرفه ، كان ينظر إلى قضية «التقدم» باعتبارها نوعا من التميز الفردى للإنسان وتكامله . وبعد «خاتم السيدة البيضاء» أهم أعماله الدرامية . كما أنه ألف العديد من الأشعار الوطنية ، والكثير من الدراسات الفلسفية والجمالية ، والمفالات والمذكرات والذكريات الأدبية . ويظهر هذا النوع الأدبى الأخير بوضوح في عمله الماهم «الأزهار السوداء» أما التكامل الفن الذى يطبع أعماله الأدبية ، فيظهر بينا في رسوماته ونصائره الذاتية . مات الشاعر نورويد في فقر مدقع ، بعد أن عاش مع شذمة من الفقراء الضائعين والشعراء المتصليكين .
- (٢٠) إجناتسى كراشيتسكى Ignacy Krasicki (١٧٣٠ - ١٨٠٦) شاعر ، ورائى بولندى ، منذ عام ١٧٦٦ كان أسقفا ملقباً بالأمير . على رأس قائمة كتاب مرحلة «التنوير» البولندية ، من أشهر ممثل التيار الكلاسيكى في الأدب البولندى . في أعماله يسخر سخريه لأذمة من علاقة التدوين التاريخى ، الذى لا تُمارس عليه العملية النقدية ، بما يطلق عليه بالأعمال التراثية ، فيقوم بنقد واضح لهذا الاتجاه - أى تقديس التراث دون مناقشته وتحليله وتقويمه ، كما أنه ينقد نقداً بفضح فيه أسلوب الحياة الاستغالية للطبقة الأرستقراطية البولندية ، ولعشقا الأعمى لكل ما هو «على الموضة» ولكل ما هو أجنبى . أهم أعماله على الإطلاق : Monachomachia و«الساتيرى» و«زوجة على الموضة والغير» .

- (٢١) ستانيسلاف مونيوشكو Stanisław Moniuszko (١٨١٩ - ١٨٧٢) أهم مؤلف موسيقى بولندي في القرن التاسع عشر ، والممثل الرئيسي للأسلوب والروح القومية في الموسيقى البولندية . مبدع الأوبرا البولندية القومية ، والموسيقى الغنائية الفردية . وحول السمة القومية لأعماله يمزج مونيوشكو عناصر من التراث الشعبي ، مع تناولها للقضايا الاجتماعية العادلة . تصف أعماله الأوبرالية بالبراءة اللحني ، والتناول الموسيقي المتوافق لأبعاد الشخصيات المسرحية ، وثره الألوان الموسيقية لمختلف المشاهد المسرحية . وتعد أوبرا « هالكا » - Halka وهي من تأليف مونيوشكو - الأوبرا القومية للشعب البولندي ، قدمت في العديد من الدول الأوروبية . ومن أهم أعماله الأوبرالية كذلك : « البلاط المفرغ » و « باربا » Paria و « الكونتيس » وغيرها .
- (٢٢) ستانيسلاف فسيانسكي Stanisław Wyspiański (١٨٦٩ - ١٩١٧) شاعر مسرحي بولندي ، رسام - مصور ، مصلح من مصلحي الحركة المسرحية الإصلاحية . في ميدان الرواية ، أصبح فلرسان الدراما الرومانتيكية المعاصرة ، خاصة للنساء ، في بداياته سيطرت على أعماله نغمة التعرض للقضايا الميتافيزيقية ، وبكارة القضاء والقدر التي يتعرض لها أبطال مأسه ، كانت هذه الثيمة نغمة متكررة ومصدرا أساسيا لدراماته ، التي ربط فيها المؤلف الشاعر بتفاصيل التاريخ القومي للبلاد - كما نرى في أعماله الدرامية : « سيدة وارسو » و « اللعنة » و « التحريير » . تعرض في أعماله بعمق كبير للنيار الفلسفي والميتافيزيقي من خلال تفسير الأعمال التراثية البولندية ورؤيته الذاتية لها . فقي مجموعة الدرامات الفلسفية والتاريخية/الفيزيقية ، أصبحت القضية المركزية فيها هو أهمية «مشكل» الحياة ، والنظام الأخلاقي الذي أثاره الفيلسوف نيتشه .
- (٢٣) ليون شيلر : Leon Schiller (١٨٨٧ - ١٩٥٤) مخرج ونقاد ومُظَرِّح مسرح ، إن القضايا الفنية التي يطرحها الإخراج/التفسير لشيلر . والمستغلة إنجازات الحركة الإصلاحية في المسرح ، قد تطورت على مستوى ثلاثة اتجاهات ، الاتجاه السياسي ، والاتجاه اليساري للمسرح الحديث ، مثلما نرى في إخراجة لأوبرا « البنسات الثلاث » لبريخت ، « فلتصرخوا أيها الصينيون » لثرياتكوف ، ثم المسرح الموسيقي . أخرج شيلر عروضاً مسرحية مستوحاة من التراث البولندي القديم والشعبي مثل باستوراوكا (Pastoralka) ، والعمل الاستعراضى الشعبي : KRAM z Piosenkami
- (٢٤) أنجي بروناشكو Andrzej Pronaszko (١٨٨٨ - ١٩٦١) . سينوغراف ، رسام ، واحد من أهم مبدعي حركة الفن الشكل Formalism في الرسم والسينوغرافيا . تتميز سينوغرافيات أعماله بالطابع المعماري في الديكور والأزياء .
- (٢٥) انظر : 107- 111 s. 3/1980 Konstanty Puzyna Grotowski i Dramat Romantyczny, Dialog
- (٢٦) نفس المصدر السابق .
- (٢٧) نفس المصدر السابق .
- (٢٨) الممثل (خياله ، فكره ، نقاط ضعفه) حوار مع الممثل الأول: Ryszard Cieslak بمعمل جروتوفسكي المسرحي - المصدر - مجلة Teatr البولندية ، العدد عام ١٩٧١ .
- (٢٩) السينوغرافيا : Scenografia : هي الإطار الشامل الوافي لكل العناصر المرئية فوق خشبة المسرحية : للمعمار ، الديكور ، الأزياء ، الكتل ، الإضاءة ، المهمات المسرحية - الإكسسوارات وعلاقة كل هذه العناصر بالممثل والمجاميع فوق خشبة .
- (٣٠) كونراد سفينارسكي : Konrad Swinarski (١٩٢٩ - ١٩٧٥) مخرج وسينوغراف . من كبار الفنانين المسرحيين البولنديين الذين يقفون بجوار المخرج ليون شيلر داخل التيار الإصلاحي للمسرح . يصل عدد أعماله السينوغرافية في بدايات نشاطه الفني إلى ستين عملاً . كان سفينارسكي مخرج بريخت ودورينمات ، ولعشقه نظرية بريخت في المسرح ، تبنى آنذاك «الاتجاه التعليمي البريختي في العمل الفني» ليسقطها في أعماله ، ويقدم من خلالها للقضايا المصيرية التي يتعرض لها الإنسان . ولا ريب فإن أعمال دورينمات قد أثرت وسائطه ، وتضافر وجود المسرح الملحمي مع عوامل «الباروديا» و «الجروتسك» في مسرحه . كانت السنوات العشر الأولى لسفينارسكي تتمركز حول بحثه الفكري والفني داخل «الدراما تورتية الحديثة» ، أما السنوات التالية فكانت تنحصر في إخراجة للأعمال المسرحية البولندية الحديثة ، بالإضافة إلى اهتمامه بتقديم أعمال شكسبير في أسلوبه وتناولاته الفنية . تلقى خبراته وتجارب المسرحية بتجاربه المسرح الأوروبي ليحدث تماس بين مسرحه ومسرح القصة مما يترتب عنه تغيير مفهوم علاقة المخرج بالعالم ، وفي طبيعة مواجهته له . أما العرض المسرحي - في رأيه - فهو رد فعل ذاتي لرحلة من التفكير في مفهوم العالم ، بكل تناقضاته . من أهم أعماله : «مارا» - صاده فايس ، «أرتور» - أوي بريخت ، «البقة» ماياكوفسكي ، «الأجداد» . و «فوبسك» بشر ، «حلم ليلة صيف» و «هاملت» شكسبير التحريير و «القضاء» و «اللجنة» فسيانسكي .
- (٣١) يجيى جروتوفسكي Jerzy Grotowski في المؤتمر العلمي الذي أقيم حول المصلح المسرحي وأعماله ، ونظم في يناير عام ١٩٧٩ في (ميدبولان) وأشرف عليه مركز المسرح الإيطالي : Centre di Ricerca per il Teatro وخصصت جلسات المؤتمر حول بدايات المسرح العمل .

الأدب الروسى ولغة « إيسوب »

مكارم الغمرى

« الفنان وحده هو الذى يُمنح إحساس مرهف جداً بالانسجام فى العالم ؛ بجمال
المطاء الإنسانى وقبحه ، وهو الذى ينقل فى رهاقة هذا الإحساس إلى الناس
هذا الإحساس القوى بالانسجام لا يمكن أن يفارقه فى القتل ، فى حضيض
الوجود : فى الفقر ، فى السجن ، فى المرض .. »

« سولجيتسين Solzhenitsin »

بهذه الكلمات عبّر الأديب الروسى السوفيتى سولجيتسين عن تلك المساحة
من الحرية الداخلية التى اعتمد بها بعض الأدباء محافظين بها على أنفسهم ،
ورؤيتهم الذاتية برغم الظروف ووطنها . وقد حاول هؤلاء الأدباء فى ظروف
الحصار المشدد حول الكلمة الأدبية البحث عن وسيلة للخروج بأفكارهم من
أسر الحظر والرقابة . وقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » .

ولغة « إيسوب » فى الأدب الروسى فى الفترة السوفيتية موضوع كبير متعدد
الجوانب ، ومن ثم ستوقف فى هذه الدراسة عند نموذج من كتابات لغة
« إيسوب » من خلال إنتاج الأديب المسرحى والروائى ميخائيل بولجاكوف
(١٨٩١ - ١٩٤٠) الذى تعكس سيرته دراما الفنان المستقل فى الفترة
الستالينية ، ويقدم إنتاجه النماذج المبكرة من لغة « إيسوب » فى الأدب
الروسى السوفيتى .

عبرت التصريحات الأولى عن الفهم بضرورة وجود « براح » أمام الفنان ، شرطاً لاغنى عنه لازدهار المهنة ونموها : « الفن الحقيقي الذى يحمل بصمة العبقرية أو المهنة لا يستطيع التفريد فى قصص . المهنة التى تتأقلم فى قصص تتحول من عندليب إلى طائر سميل ، من نسر إلى دجاجة » (١) .

تراجعت المقولات النظرية وافتقدت مضمونها فى مرحلة التطور التاريخي - خاصة - فى فترة حكم متالين (١٩٢٨ - ١٩٥٣) التى تميزت بالإرهاب الفكرى على الخصوص والسعى نحو إحكام القبضة الحديدية على البلاد بما فى ذلك إحكامها على الفن الذى نظر إليه على أنه ركيزة مهمة فى التعبئة النفسية الموجهة نحو بناء صرح اقتصادى صناعى متقدم . فى هذا الإطار تم فى عام ١٩٣٢ إصدار مرسوم اللجنة المركزية للحزب الخاص « ببيروتويكا الجمعيات الأدبية والفنية » والذى تم بمقتضاه إلغاء جميع الجمعيات الأدبية المستقلة (فى موسكو وحدها كان هناك أكثر من ثلاثين جمعية أدبية مستقلة) وتأسيس اتحاد مركزى للأدباء السوفيت ، تولى الإعلان عن مذهب الواقعية الاشتراكية بوصفه إطاراً فنياً واحداً ينساب من خلاله الأدب السوفيتي (٢) .

ولم يتضح للتو مفهوم الواقعية الاشتراكية . وبدأت تظهر التعريفات الأولى لها فى الفترة ١٩٣٢ - ١٩٣٤ ، فعرفت بأنها « خليط من أحداث الواقع وأكثر الصور بطولية » ، و« خليط الواقعية والرومانتيكية » (الواقعية/ المثال الأعلى) . ولكن أشير إلى بعض سماتها مثل تصوير « البطل الإيجابي » ، و« حزية » الأدب والتفأل ، والأفق الاشتراكي ، و« الموقف النشط للفنان ، والفن ويطله الإيجابي تجاه العالم من أجل إعادة بناء الحياة » (٣) .

وفى إطار التعريف بالواقعية الاشتراكية أبرزت بعض النماذج الأدبية بوصفها قدوة ، مثل رواية جوركي (الأم) ، ورواية فورمانوف furmanov (تشاباييف) ، و« التيار الحديدي » لسيرافيموفيتش serafimovich ورواية (الاسمنت) لجلاذكوف Gladkov وغيرها .

استقبل التيار الأدبي ثورة أكتوبر ١٩١٧ وهو فى حالة من الديناميكية والثراء فى التيارات الأدبية التى تمثلت فى ظهور جيل جديد من الواقعيين ، يستكمل مسيرة الواقعية النقدية الكلاسيكية ، ويسير على تقاليدها بعد رحيل آخر اثنين من جيل العمالة (توفى ليف تولستوى عام ١٩١٠ ، وأنطون تشيخوف عام ١٩٠٤) ، وفى تيارات الحدائث المختلفة التى كانت فى قمة ازدهارها ، وفى ظهور بواذر أدب جديد سُمي فيما بعد بأدب الواقعية الاشتراكية .

بدأ الشقاق فى جبهة المثقفين قبل الثورة . واحتدم فى السنوات الأولى بعد قيامها ، بعد أن انقسمت الآراء حول إمكانية بناء مجتمع اشتراكي فى روسيا ، وحول مستقبل الثقافة فى روسيا (١) . ومع بداية الثورة طُرحت بعض الرؤى النظرية النقدية التى بلورت اتجاهات الماركسيين الأول بالنسبة لقضايا الفن مثل نظرية الانعكاس فى الفن ، والعلاقة الجدلية بين الشكل والمضمون ؛ بين البنية التحتية والبنية الفوقية ، وغيرها .

وسأشير سريعاً إلى جانب من الآراء النظرية النقدية التى طرحت فى إطار موضوع « الفن والمجتمع » نظراً لعلاقتها بموضوع الدراسة ، وذلك من خلال آراء الناقد لوناتشارسكى Lunacharsky (١٨٧٥ - ١٩٣٣) أحد كبار النقاد الروس الذين ساهموا فى تشكيل الفكر الجمالي الماركسي .

« الفن سلاح » (٢) ، هكذا عبر لوناتشارسكى عن الأهمية الكبرى التى توليها الثورة للفن بصفته إحدى الركائز المهمة فى تدعيم مجتمع الثورة الجديد ، وإذا « كانت الثورة تستطيع أن تعطى الفن روحاً ، فإن الفن يستطيع أن يعطى الثورة لساناً » (٣) .

الحلم الاشتراكي حمل معه حلمًا بتحرير إرادة الفنان : « لا يمكن أن تكون هناك حرية حقيقية واقعية فى مجتمع تسول فيه جماهير الكادحين وتميش حفنة من التطلعين الأغنياء » ومن ثم « فالتحرير الحقيقي للشعب يمكن أن يشيد ظروفًا واقعية للتطور الحر للفن » (٤) .

- ٣ -

ما الاختيارات التي طرحت نفسها أمام الأدباء الروس السوفيت في ظروف المنهج الأدبي المقرون برقابة مشددة ؟

١/٣

وبصد انصياح الكتابة لإطار المنهج ، يمكن التمييز بين أدباء توافقت رؤاهم « وحزبية » الأدب ، وتمكنوا من تكييف مذهب الواقعية الاشتراكية للموهبة الأدبية الكبيرة ، وشيدوا أعمالاً فنية لها مكانتها ، منها رواية « الدون الهادى » (١٨٢٨ - ١٨٤٠) التي حصل بها شولوخوف Sholokhov على جائزة نوبل . وثمة أدباء كتبوا في إطار منهج الواقعية الاشتراكية بألية ، أدت إلى ظهور مؤلفات تقلد النماذج القدوة على النحو الذي كانت تشيد به الأيقونات في القرون الوسطى ، حيث ينقل الأديب عن النماذج لا « الكاركتير » وحدها ، بل يكرر التمودج في الحكمة والأفكار إلى حد إعادة بعض الكليشوهات اللغوية^(١٠) .

وهكذا اختفت من كثير من المؤلفات الأدبية في تلك الفترة مشاهد وصف القتل ، والوصف المسهب للأمراض ، وملايين الحالات من الموت المرعب والجوع وآلام الواقع^(١١) .

٢/٣

أما خروج الكتابة عن إطار المنهج ، فقد كان يتعين على الأديب في هذه الحالة « إما الصمت الطويل الإجبارى أو الاختيارى ، أو عدم الصمت الذى كان يعنى حينئذ السام . ايزدات ، أو (النشر الذاتى) حيث النتائج المتنوعة ، من السجن في معسكر أ . مارتشنيكو إلى الفصل من اتحاد الأدباء^(١٢) .

وإزاء الضغوط وحملات الاعتقالات التي واجهت الأدباء بدأت عام ١٩٣٦ هجرة الأدباء والمثقفين الروس إلى الخارج وتعاقبت جماعات الهجرة حتى فترة الستينيات .

وقد أثار الإعلان عن الواقعية الاشتراكية جدلاً في وقته ، ورفض البعض « الفهم المدرسى للواقعية الاشتراكية وتحويلها إلى عقيدة جامدة ميتة^(١٣) . ولم تفلح الأصوات المعارضة في مواجهة الموقف وبدأت منذ التأسيس للرسمى للواقعية الاشتراكية المرحلة التي صارت تلقب بفترة « الهجوم الأعظم للرقابة » .

- ٢ -

الرقابة على الأدب وملاحقة الكلمة الأدبية الحرة ليست بدعة من ابتكار النظام السوفيتي ؛ فتاريخ الرقابة على الأدب الروسى قديم ، تعود بداياته إلى أوائل القرن الثامن عشر ، حين تم تأسيس الرقابة الرسمية في روسيا . « ساطل عزيزاً على شعبى ، لأننى أبقيت بقيارق مشاعر طيبة ولأننى باركت الحرية في زمن قاس » . هذه الكلمات التي يحفظها الروس عن ظهر قلب قالها الشاعر الكبير بوشكين الذي عاش مطاردًا متفياً من السلطة القيصرية ، إلى أن رُج به في مبارزة أودت بحياته . هذه الكلمات صارت جزءاً من التقاليد الإنسانية للأدب الروسى وقلده ، وفي هذا القدر يجد الأدباء اللاحقون العزاء . يتذكر سولجيتسين - أحد ضحايا الفترة السوفيتية - معاناة الأسلاف : « لم تكن الحياة عند الأدباء المهمومين بالحقيقة - وهي لا تكون ولن تكون - سهلة ، فالبعض كان يضايق بالوشايات ، والبعض الآخر بالمبارزة ، ومنهم من كانت تحطيم حياته الأسرية ، ومن كان يُدفع به إلى الإفلاس أو إلى الفقر الأزل المدقع ، ومن كان يُرسل إلى مصحة الأمراض العقلية ، والسجن ، وفي أحسن الظروف مثلما حدث مع ليف تولستوى جُرح صدره بحرقه من الداخل . ومع ذلك فالمبالاة ليست بأن يعرفك العالم ، بل على العكس فلتدفن في قبر حتى لا يقدر الله ويعرف العالم قدر أدبائنا الروس ، والروس السوفيت . لقد تكشف الآن أن راديشف كان يكتب شيئاً ما مهما في الفترة الأخيرة من حياته ، وكان يعمل على إخفائه في عمق وتبصر ، على نحو عميق ، حتى إننا الآن لا نجد ولا نعرف ما أخفاه . وقد كتب على نحو فكيف الفصل العاشر من (يفجينى أو نيجين) مستخدماً الشفرة ، وهو أمر يعرفه الجميع . أما تشاداييف فالقلة هي التي تعرف كيف كان يشغل بالكتابة السرية . لقد كان يوزع صفحات مخطوطته في الكتب المختلفة في مكتبته الكبيرة^(١٤) .

ولم يجد بولجاكوف نفسه فى صف الثورة البلشفية ، ومع ذلك لم يهاجر من روسيا ، فقد نشأ فى أسرة أستاذ تاريخ الفلسفة فى أكاديمية كيف الدينية ، وكان « بكل تكوير تربيته يرمى إلى الطبقات الليبرالية الديمقراطية للمتحفين الروس القدامى . وقد قرر مثل الكثيرين من دائرته أن يشاطر شعبه مصيره ، وأن يشارك فى بناء الثورة الجديدة »^(١٤) . إن ميخائيل بولجاكوف أديب متعدد الاهتمامات . فقد كتب القصة ، والرواية ، والمسرحية ، والسيناريو . لكنه وجه اهتمامه الأكبر نحو المسرح الذى هجر من أجله مهنة الطب وأولاه كبير عنايته واهتمامه ، فصار فنان المسرح بالمعنى الشامل للكلمة ، بعد أن كتب العديد من المسرحيات مثل : (أيام آل ترويين) ، (شقة زويا) ، (حواء وآدم) ، (الهروب) ، (الجزيرة الأرجوانية) ، (مولير) (بوشكين) ، وغيرها . كما قام بالإعداد المسرحى لبعض الأعمال الروائية المشهورة مثل رواية (الأرواح الميتة) لجوجول (والحرب والسلام) لتولستوى .

وكتب بولجاكوف عن نشاطه المسرحى فى إحدى بطاقات التعارف الشخصية مفسراً : « قمتُ بتأليف أول مسرحية عام ١٩٢٠ فى مدينة فلاديمير ، وكنت أعمل محاضراً فى مسرح المدينة ، ومثلت على خشبة المسرح ، وشاركت فى إنشاء كلية للمسرح ومعهداً محلياً للفن »^(١٥) . ويُعد مسرحه امتداداً لتقاليد المسرح الروسى الكلاسيكى ، فهو مسرح يتميز « بالمهارة فى إدراج الديالوج ، والإيجاز الفريد فى الوصف ، وتصويرية الموقف . وأبطال مسرحياته المؤلفة من الأعمال التى أعددها للمسرح تتجلى لا فى وضع الحديث الساكن ، أو الوصف التحليل ، بل فى الحدث الذى يتطور حتماً . عبر التعقيد ؛ عبر تراجمه أو كوميديا الكشف . فى انجهاه نهايته المنطقية . وهذه السمات كان بولجاكوف الكاتب المسرحى قريباً من معلمه الأعظم : نيكولاى جوجول »^(١٦) .

ولم تعرض معظم مسرحيات بولجاكوف فى حياته ، برغم أن مسرحه نال اهتماماً كبيراً خارج وطنه . خاصةً فى الفترة الأخيرة التى أصبح فيها واحداً من أهم الكتاب المسرحيين الروس فى عروض المسارح العالمية فى كثير من دول آسيا وأوروبا . وقد كتب - فضلاً عن ذلك - كثيراً من الأعمال

أما البحث عن وسائل ملتوية للكتابة ، فقد وجد البعض هذه الوسيلة فى لغة « إيسوب » التى تعد تقليداً قديماً للكتابة الأدبية اعتمد عليه بعض الأدباء الروس فى القرن الماضى . وتمثل هذا التقليد فى الكتابة بالاعتماد على نظام الشفرة واللجوء إلى الرمز والتعظيم والتلميح وسيلة للتواصل بين الأديب والمجتمع . لقد صارت لغة « إيسوب » اسماً اصطلاحياً لهذا الشكل من الكتابة الأدبية التى يُعرفها المعجم الموسوعى الروسى على النحو التالى :

لغة « إيسوب » وسيلة مجازية للتعبير عن الأفكار بمساعدة الإيماءات والإشارات والاستعارات وخلافه . وقد أخذت تسميتها عن اسم كاتب الأمثولات الإغريقى « إيسوب » . وقد لجأ إليها الأدباء فى الأدب الروسى والكتابات الاجتماعية نظراً لاعتبارات الرقابة (دبرولوبوف ، سالتيكوف ، شيلدين وغيرهم)^(١٧) .

وقد صارت لغة « إيسوب » ، فيما بعد ، فى الفترة السوفيتية ، حلاً لبعض الأدباء للخروج من مأزق المنهج الفنى المقروض فاتجه إليها أدباء مختلفون يمثلون اتجاهات أدبية متنوعة . كذلك صارت لغة « إيسوب » لغة مسرحية لعروض أشهر مسرح فى موسكو فى العقود الثلاثة الأخيرة « ناتاجانكى » . وكانت سبباً فى ذبوع صيت هذا المسرح الذى كان المشاهد الروسى ينتظر شهوراً للحصول على تذكرة دخول إليه ليتلقى إشارات التشفير المرسلة من على خشبة المسرح عبر نصوص أدبية تاريخية معروفة أمكن من خلالها الإسقاط من التاريخ إلى الحاضر . وهكذا صارت لغة « إيسوب » أسلوباً للكتابة عند بعض الأدباء المعروفين مثل بولجاكوف Bulgakov ، بلاتونوف Platonov ، تينيانوف Tinyannov ، تريفتونوف Trifonov وغيرهم .

— ٤ —

استقبل ميخائيل بولجاكوف ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ بعد مرور عام على تخرجه من كلية الطب والالتحاق بالعمل طبيباً فى الصليب الأحمر فى جبهة القتال عام ١٩١٦ ثم فى إحدى المستشفيات العسكرية .

تنطلق حركة الأحداث من الواقع في مدينة موسكو ذات ربيع في ساعة أصيل قاتظ لا مثيل له (١٨). ومن حوار الشاعر مع مرافقه رئيس أكبر رابطة أدبية «ماسوليت» نفهم في بداية الرواية أن الزمن الروائي هو فترة ما بعد ثورة أكتوبر (الجدال حول موضوعات الدين، الحديث عن الكومسومول، وخلافه).

١/٥

هناك أكثر من خط مضمون في الرواية. الخط الرئيسى يرتبط بشخصية الفنان «المعلم»، الذى يطرح بولجاكوف من خلاله موضوع «الفنان والمجتمع»، وهو موضوع استحوذ على اهتمام بولجاكوف في أكثر من مؤلف خاصة في مسرحياته التى كتبها في الثلاثينيات، مثل مسرحيتى (مولير) و(ربوشكين). إن «الفنان والمجتمع» وجه من وجوه قضية «الثقاف والثورة» وهى القضية التى اهتم الأدب الروسى بتصويرها في الفترة السوفيتية المبكرة. أين يقف المثقف من أحداث ثورة أكتوبر؟ هذا الموضوع تطرحه رواية جوركى للمحمية (حياة كليم سامعين) ورواية الكسى تولستوى (مسيرة الآلام) وغيرهما من الأعمال المهمة في الأدب الروسى بعد الثورة. لكن المثقف الفنان في رواية بولجاكوف ليس بطلاً مثالياً يصل إلى حقيقة الثورة، بل مثقف يعيش اهتزازات نفسية عميقة، إنه نموذج لأولئك المثقفين الذين استقبلوا ثورة أكتوبر بالشكوك وعدم الترحاب.

وفي وقت كتابة رواية (المعلم ومارجرينا) كتب بولجاكوف: «حالى صعبة. أشعر بالسوء، وتلازمنى فكرة ارتباط الحياة الأدبية بالهلاك. ويشمر المستقبل الذى يلوح بلا أمل أفكاراً سوداء بداخل» (١٩).

لقد أودع بولجاكوف هذه المشاعر شخصية الفنان «المعلم» في روايته، وهى الشخصية التى تعكس ملامح من السيرة الذاتية والأدبية له (٢٠).

إن الفنان في رواية بولجاكوف تعصره مشاعر اليأس والإحباط ولذلك نسمعه يقول: «لم تعد عنى أية أحلام، ولا إلهام، ما من شيء حولي يشير اهتمامى سواها

القصصية والروائية التى كُتِب بعضها بلغة «يسوب» ومن أهم هذه الأعمال: (الجزيرة الأرجوانية)، و(قلب الكلب)، و(بيضات قدرية)، (المعلم ومارجرينا).

- ٥ -

وسأتوقف الآن عند أهم أعمال بولجاكوف التى كتبت بلغة «يسوب» وهى رواية (المعلم ومارجرينا).

بدأ بولجاكوف كتابة رواية (المعلم ومارجرينا) عام (١٩٢٨ - ١٩٢٩) واستغرق وقت كتابتها إثني عشر عاماً (١٩٢٩ - ١٩٤٠). وكان قد أحرق أول مسودة للرواية عام ١٩٣٠ في لحظة يأس، ثم أعاد من جديد كتابتها.

ولم تشاهد الرواية النور في حياة مؤلفها، إذ نشرت بعد وفاته بحوالى ربع قرن، أى في عام ١٩٦٦-١٩٦٧، في حلقات بشكل مختصر في مجلة «موسكو». وسرعان ما اجتذبت الرواية الأنظار إليها، وظهرت لها ترجمات عديدة بلغات الشرق والغرب وأعدت للعرض المسرحى في العديد من مسارح العالم (٢١).

وتتكون الرواية من اثنين وثلاثين فصلاً يحمل كل منها عنواناً مستقلاً، ثم خاتمة.

وتبدو الرواية مقسمة إلى قسمين: القسم الأكبر من فصولها يرتبط بالواقع، والقسم الثانى - وهو أربعة فصول - يرتبط بالماضى التاريخى؛ بفترة ظهور السيد المسيح على وجه التحديد. وهذه الفصول التاريخيه مدرج في تعاقب في الرواية بل تتخلل الفصول المرتبطة بالواقع.

وفصل بين أحداث الفصول التاريخيه والفصول الواقعية حوالى ألفين من الأعوام، ويربط بين التاريخ القديم والواقع المعاصر «قولاند» (الشيطان) الذى يظل حاضراً في الماضى والحاضر معاً، وشخصية «المعلم» (الفنان) الذى يكتب الرواية التاريخيه عن محاكمة السيد المسيح. فالرواية التاريخيه هى رواية داخل الرواية.

ضحايًا هذه المؤسسة . الشخص الوحيد الذي شجعه على الاستمرار كان «مارجريت» ، فقد كانت هي التي «بشرته بالمجد وكانت تحته ، ثم صارت تناديه بالمعلم» (٢٥) .

٧/٥

تحمل صورة «مارجريت» ملامح من السيرة الذاتية «لمارينا» زوجة بولجاكوف الأخيرة ، التي وقفت بجانبه في السنوات الصعبة من عمره حين اشتد عليه المرض والحصار ، وكان لها فضل الحفاظ على مخطوطات مؤلفاته من الضياع .

وهناك الكثير من الظلال والألوان والتداعيات في الرواية تلتقي جميعها عند «مارجريت» : الصورة الشعرية للمرأة المحبة والمحوية ؛ رمز «الحب الصادق الحقيقي الخالد» كما يصفها بولجاكوف ، وتجسيد الحلم والاستمرار في الحياة . لقد كانت «مارجريت» للفنان الشخص الوحيد الذي «أدخل إلى قلبه السرور» في وقت ضاع منه كل شيء .

«مارجريت» في الرواية شخصية ، «مختارة» ، يتكشف لها عالم ما وراء الطبيعة ، وتكتسب صفات الكائن الفانتازي ، وتتمكن من الطيران والتحليق فوق موسكو ، لتكون الأداة التي يقتص المعلم بها من أعدائه ، وعلى رأسهم الناقد «لانونسكي» الذي تهبط مارجريت على شقته وتغرقها وتلتف محتوياتها .

«مارجريت» مستعدة للتضحية بالروح من أجل إنقاذ الشخص الذي أحبه ، وهي لهذا توافق على عقد صفقة مع «فولاند» الشيطان .

٣/٥

إذن من أنت في النهاية . أنا جزء من تلك القوة التي تريد الشر أبداً وتضع الخبر أبداً .

«فاوست» جوته

هذا التصدير يستهل بولجاكوف الفصل الأول من روايته لينبه إلى الصلة بين صورة الشيطان «فولاند» في روايته ، والشيطان «ميفستوفيل» في تراجيديا جوته «فاوست» حيث

[مارجريت] . لقد حطموني . أشعر بالملل ، وأريد أن أفر إلى قيو (٢٦) . الفنان في الرواية يؤمن برسالاته في المجتمع ، لكنه لا يستطيع أن يرى نتائج عمله ، لأن مؤلفاته لا يُسمح بشرها ، والنقاد يهاجمونه دون حق . ويصف بولجاكوف في روايته حملة النقد العنيفة التي سلطت على أعماله ، تلك الكتابات التي كان «يُستشعر في كل سطر منها بشيء ما مزيف جدا وغير واثق برغم النغمة التي تبدو واثقة مهيبة ، فمؤلفو هذه الكتابات لا يقولون ذلك الذي يريدون قوله وهذا بالذات هو مدعاة الغيظ» (٢٧) . حملة الحصار حول الفنان تصل به - كما يصفها بولجاكوف - إلى حد «المرض النفسي» ومحاولة حرق مخطوطة الرواية التي رُفض نشرها ، لكن «المخطوطة لم تحترق» ، فقد أسرع «مارجريت» لإنقاذها ، وأعاد كتابتها من جديد لأنه كان يحفظها عن ظهر قلب فقد خرجت من قلب معاناته . صور بولجاكوف من خلال شخصية الفنان «المعلم» جانباً من تأملاته في المؤسسة الأدبية في عصره ، تلك المؤسسة التي يرمز إليها بيت الأدباء «ماسوليت» الكائن «في بيت جريبايدف» في موسكو ، حيث يوجد «أفضل مطعم وأفخمه في مدينة موسكو» وتقدم أشهى الأطعمة مقابل ثمن زهيد ، ويستطيع المحظوظون الحصول على فرصة للاستجمام في أجل «الدائشات» (الاستراحات) التابعة للماسوليت .

إن أي زائر ، بالطبع ، ما لم يكن أحق ، سيفهم في الحال العيشة الرغدة التي يجيها أعضاؤها «ماسوليت» المحظوظين ، وسيداً الحسد الأسود للتو في اعتصامه ، وسيسارع إلى السماء مترجها باللوم المر لأنّها لم تمنحه عند ميلاده موهبة أدبية ، فبدونها ، بالطبع ، ما كان من الممكن الحلم بالحصول على بطاقة عضوية «ماسوليت» ، البطاقة البنية اللون المصنوعة من الجلد المعطر الثمين ، وذات الكينار الذهبي المريض ، المعروفة لموسكو كلها (٢٨) . ولكن هل كل من يحصل على بطاقة عضوية «ماسوليت» هو موهبة أدبية حقيقية ؟

إن أحد هؤلاء المحظوظين يكتب أشعاراً «رديئة هزيلة» تفتقد إلى الصدق قائلا إنه «لا يصدق شيئاً مما يكتبه» (٢٩)

إن المؤسسة الأدبية إذن لا تأخذ بيد المواهب الأدبية بل قد تشوهها ، وتؤذيها كما حدث مع الفنان «المعلم» أحد

يرمز الشيطان عملاً قوة الشر التي تحدث التوازن والتعادل بين
ثنائية الخير/ الشر .

و« الشيطان » من الموتيفات المحببة في مؤلفات بولجاكوف .
وهو هنا يقدم صورة جديدة له بالمقارنة بالصورة التي رسمها من
قبل بوشكين ، وليرمونتوف ، وجوجول ، ودستوفسكي
وغيرهم من الأدباء الكلاسيكيين . بيد أن « فولاند »
الشيطان في رواية (المعلم ومارجيتا) لا يبرز في صورة
« الواسي » . ولا يلوح تجسيدا لروح « الشك » و « التمرد »
بل يتبدى مثالا للمبالغة الساخرة الفانتازية ، فهو الإدارة التي
تتعقب الشر وتفضحه في الواقع متجسدا في هيئة الإنسان
ومشاركاً في أحداث الواقع .

ويرتدى فولاند ملابس عصرية « جاك وبقعة وحذاء
يلمع » وله ملامح غريبة بعض الشيء ، « شاربه يشبه ريشة
الدجاجة وعينه صغيرتان » ، وهو يتمثل في شخصيات مختلفة
(بروفور ، مترجم ، فنان ، إلخ) لكن حقيقة
« فولاند » مجهولة للمحيطين به ، فلا يعرف هذه الحقيقة سوى
اثنين فقط : المعلم ومارجيتا . « إنه شيطان من طراز فريد :
خفيف الظل ، مضحك ، يتعاطف مع الخيبرين ، ويتعقب
الأشرار والمفسدين من خلال حيل « فولاند » وحاشيته
وحركة لقص . وتكشف أمام القارئ نماذج من الشخصيات
المحببة التي أفرزها الواقع ما بعد ثورة أكتوبر الاشتراكية .
أما زيارة « فولاند » للشقة السيئة « التي كان يسكنها رئيس
رابطة الأدباء فتكشف عن حوادث « لا تفسير لها » حدثت في
الشقة : « ذات مرة في يوم من أيام العطلة ، ظهر في الشقة
شرطي واستدعى أحد الساكنين عند المدخل (ضاع اسم
عائلته) وأبلغه أنه مطلوب إلى قسم الشرطة للتوقيع على شيء
ما . وأمر الساكن انفيسا التي تعمل منذ مدة خادمة وفيه لدى آنا
فرانتسينا بأن تبلغ من يتصل به هاتفياً بأنه سيعود بعد عشر
دقائق . وذهب الساكن مع الشرطي المتهذب الذي كان يرتدى
قفازات بيضاء ، لكنه لم يعد بعد عشر دقائق ، ولم يعد أبدا .
والأعجب من كل شيء أن الشرطي ، على ما يبدو ، قد اختفى
معه » (٦٦) . هذه القصة تكشف عن أحد أساليب الاعتقالات
المنتشرة في تلك الفترة حين كانت الوشاية وحدها تكفي للزج

بإنسان برئ إلى السجن أو المعتقل بلا محاكمة . زيارة
« فولاند » للشقة السيئة تكشف أيضاً عن مشول الإسكان
المرتشي الذي يتفق مع « فولاند » (متمثلاً في شخص مترجم)
على صفقة مريبة لتأجير الشقة مقابل الحصول على رشوة .

وهكذا تكشف حركة « فولاند » وحاشيته في الواقع عن
صور متعددة للفساد والمفسدين : مثل الإنجار في العملات
الأجنبية أو فساد مشول مطعم بيت الأدباء « ماسوليت » الذي
يختلس السمك من حصة تموين المطعم ، وتلاعب عاملات
وعمال المطاعم والمحال بالبضائع ، وقد تمكن أحد هؤلاء
العمال من ادخار « مئتين وتسعة وأربعين ألفاً من الروبلات في
خمس صناديق للتوفير . وفي المنزل الذي يقع تحت الأرض كان
يحفظ بمئتي قطعة من العشرات الذهبية » (٦٧) كما أن جولات
« فولاند » وحاشيته تشمل إدارة مسرح « الفاريني » حيث يقيم
الفنان « فولاند » حفلة « السحر الأسود » كاشفاً عن الفساد في
إدارة المسرح من خلال المسؤولين عنه ، وغيرها من صور الفساد
الذي أخذ ينتشر في المجتمع السوفيتي بعد الثورة وهو الفساد
الذي ترك بلا مواجهة أو مكاشفة أو نقد ، إلى أن استشرى في
المجتمع ، وتحول إلى مرض فتاك قسم الشجرة العملاقة من
داخلها . إن « فولاند » لا يكفى بفضح المفسدين ، بل يقوم
أحيانا بالإبلاغ عنهم ، أو القصص منهم مثلما حدث مع بيت
الأدباء (رمز معاناة المعلم) الذي يتم حرقه بواسطة حاشية
« فولاند » . وهكذا لا يشارك « فولاند » لافي الأحداث الواقعية
فحسب ، بل يحضر شاهداً في الماضي التاريخي .

- ٦ -

أما الرواية التاريخية التي يكتبها « المعلم » في رواية (المعلم
ومارجيتا) فهي تستلهم عن الإنجيل قصة مشول السيد المسيح
للمحاكمة أمام الوالي الروماني بيلاطس النبطي

ما المصدر الذي استقى عنه بولجاكوف قصة المحاكمة ؟
الإنجيل هو أحد المصادر الأساسية ، وقد درسه بولجاكوف
وهو تلميذ في المدرسة الثانوية في كي ن (٦٨) .
وكيف برزت الصورة الفنية لمحاكمة السيد المسيح بالمقارنة
بالمصدر ؟

اقتصره ، المحكوم عليه بالسوء ظلماً دون أن يهب أحداً لإنقاذه .

ويتخلل بولجاكوف عن محيطه ويلمح لنا بسر هذا التوازي حين يصف حلم بيلاطس النبطى فى الفصل التاريخى (رقم ٢٦ - الدفن) وهو يرى نفسه فى المنام مستعداً للتضحية بكل شيء ، لكن ينقذ من الإعدام الحالم المجنون الطبيب غير المذنب فى شيء (٣٠) .

ومع تغير لقطات الماضى والحاضر فى الرواية يتغير تبعاً لذلك الأسلوب والإيقاع والصور ، فتسقط فى الفصول التاريخية اللهجة الهجائية المميزة للفصول الواقعية ، ويحل محلها الحوار الرصين المتسق مع وقار اللحظة التاريخية ، وتُدْرَج التفاصيل فى إيجاز واقتصاد شديد .

أما الفصول الواقعية فتميز باللهجة الهجائية الناصعة والإيقاع السريع للحدث الذى يتطور فى رقعة زمانية محدودة لا تسمح ببسط الشخصية فى كل أبعادها .

حركة الأحداث فى الفصول الواقعية تتميز بالديناميكية والتوتر ، ويلعب تدخل عناصر الفانتازيا فى أحداث الواقع دوراً كبيراً فى خلق هذا التوتر .

- ٨ -

الحركة الفانتازية البراقة تمثل نقاط ارتكاز أساسية فى البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجيتا) . أما اللجوء إلى عناصر الفانتازيا المتمثلة فى القوى الغيبية والعجيب والغريب فى الوصف والأحداث فقد استدعته ظروف الوقت الذى كتبت فيه الرواية فى الثلاثينيات من القرن الحالى .

وعناصر الفانتازيا - هنا - هى البديل الحديث لعالم الحيوان والطير المجازى الذى شيده « إيسوب » فى أمثولاته للتعبير عن الواقع .

إن الفانتازيا فى الرواية ليست حلية شكلية بل وسيلة فنية لتنموه على الخط الناقد للواقع ، فى وقت كان من الصعب التعرض بالنقد للواقع فى الكتاب الأدبى ، ولتشديد أسلوب المبالغة الساخرة والهجاء « الواقعى فى قسوة ، المخدد ، والمثوق

لقد رجعت إلى النسخة العربية للإنجيل فوجدت التفاصيل الأساسية للصورة الفنية عند بولجاكوف تقترب بشكل كبير من تفاصيل قصة المحاكمة كما وردت فى الإنجيل : تلميذ السيد المسيح الخائن يهوذا ، يتآمر مع اليهود على تسليم المسيح ، اليهود يهتمون المسيح بالتآمر على هدم هيكل أورشليم ، ثم يساق المسيح مقيداً إلى الوالى الرومانى « بيلاطس » النبطى للحصول على مصادقة قانونية بصلبه . الوالى الرومانى يعرف بطلان الاتهامات الموجهة إلى المسيح ، لكنه يخاف إطلاقي سراحه خشيةً على منصبه ، وكى لا يتهم بخيانة القيصر . ويتخذ محاولة منه لإنقاذ المسيح يصادق على المحاكمة (٢٩) .

وتبرز الصورة الفنية لمحاكمة المسيح فى رواية (المعلم وما رجيتا) على خلفية الملامح المميزة للمكان التاريخى : شتّى أورشليم الحارقة ، أشجار النخيل العثلاقة ، بوابات أورشليم ، قصر الوالى الرومانى الفاخر ... إلخ . وقد اهتم بولجاكوف فى قصته التاريخية عن السيد المسيح بإبراز رسالته ودعوته إلى المحبة والسلام ، وتصوير التسامحة التى كان يتحلل بها متبع جلاذيه . والأهم معاناة المنتسب البريء الذى يحكم عليه بالتقشرب بلا ذنب ، دون أن يحاول أحد إنقاذه . وعلى عكس القصة الإنجيلية ، يظل شعور الذنب والتدم ملازماً ليلافس النبطى بعد المصادقة على الحكم بصلب المسيح . ويرمز المؤلف إلى ذنب المسيح الذى يظل الوالى أسيراً له فى الرواية عبر « بركة الدماء » ، و« الآلام الجهنمية » التى تلازم الوالى الذى يظهر دوماً « فى رداء أبيض له بطانة حمراء بلون الدم » .

- ٧ -

برغم وجود ما يقرب من ألفين من الأعوام تفصل بين الزمن التاريخى لقصة محاكمة السيد المسيح والزمن الحاضر المعاصر - الذى تتناوله الفصول الواقعية فى رواية (المعلم وما رجيتا) فإن الفصول التاريخية لا تبدو فى تعارض مع الفصول الواقعية داخل البناء المركب للرواية التى تعتمد على تعدد الأصوات بالتوازي .

والتوازيات أحد عناصر البناء الفنى لرواية (المعلم وما رجيتا) وهى توازيات تخدم الإسقاط من الماضى على الحاضر : السيد المنتسب / الفنان صاحب الرسالة ، الوحيد ، المعذب بتنبؤ عدم فهم المحيطين به ، المطارد والمُدان بلا ذنب

نجدته عند أدباء سابقين لبولجاكوف مثل جوجول في قصته الشهيرة (الأنف) .

وتمثل الفانتازيا كذلك في الشكل « الغريب » للرواية المقسمة إلى فصول مستقلة يتجاوز فيها القديم والمعاصر . وفي بعض الألقاب « الغريبة » التي تتضمن معاني إيمائية (الشاعر مثلا يلقب « بجن لأدار له ») . وأيضا في الاعتماد على الأحلام الفانتازية التي تشيد في الرواية « حطة ثانية » موازية « حياة بالقلوب » للواقع . (٣٧) .

هذه الأحلام في الرواية كثيرة منها حلم « بينا طليس » بلقاء المسيح بعد المصادقة على الحكم بصلبه ، وحلم « مارجريتا » برؤية المعلم « وهي بعيدة عنه ، وغيرها .

وتجد مشاكل الواقع غير المحلولة حلا في عالم الفانتازيا البراق الذي تنقل شخصيات الواقع المختارة في الفصول الأخيرة إليه بعد أن تكتسب صفات القوة الغيبية (مارجريتا والمعلم) وغير التعميمات الفانتازية تعطى حلولاً طويلاوية للمشاكل الواقعية : بينا طليس والمسيح يلتقيان ، المعلم ومارجريتا تجتمعهما « سكينه أبدية » تلك السكينه التي افتقدها الفنان في حياته فباتت مطعمحه الوحيد في الحياة (٣٨) .

- ٩ -

وكما أشرنا آنفا - فإن رواية (المعلم ومارجريتا) لم تنشر إلا في الستينيات ، وقد أحدث نشر الرواية هزة لعشرات السنين ، وحددت فكر بضعة أجيال (٣٩) .

وقد تخضعت فترة الستينيات عن ظهور المعارضة السياسية في أعقاب فترة حكم ستالين وهجرة عدد كبير من المثقفين الروس إلى الخارج وانجاء البعض إلى « سام ايزدات » (النشر الذاتي) و « تام ايزدات » (النشر هناك) .

وفي هذه الفترة تم إصدار جزء من التراث الدراسي لبولجاكوف وبعض المؤلفات الأدبية المحظورة من قبل ، والتي تمكنت من الإفلات من الرقابة . وظهرت في أدب هذه الفترة موضوعات وصور كانت قد اختفت من أدب العقود السابقة ، منها صورة الفلاح أحد الموضوعات المحببة عند الأدباء

به تاريخيا ونفسيا (٣١) . الفانتازيا في (المعلم ومارجريتا) حيلة سردية تعتمد على إمكانيات الفانتازيا في تشيد صورة تتأرجح « بين التصديق أو عدم التصديق » (٣٢) . إنها تلك الفانتازيا التي لا تبقى في مجالها الطبيعي ، بل « تُنزع في تماس مع عالمنا الداخلي » (٣٣) . ولقد مكنت الفانتازيا من تشيد جو الغموض الذي كان يسعى إليه المؤلف ، وتركت الفصول الأولى من الرواية عند القراءات الأولى لدى أصدقاء بولجاكوف انطبعا بالغموض الذي أثارته بالذات شخصية « فولاند » وهي الوحدة الفانتازية الرئيسية في الرواية « وقد بعثت لدى المستمعين رغبة في فهم ماذا يعنى هذا ؟ وقد استشرع المؤلف هذا الغموض وسار لملاقاته » (٣٤) . وخلافا لـ « فولاند » هناك العديد من الوحدات الفانتازية الأخرى في الرواية ، بعضها كان يظهر ضمن حاشية « فولاند » ويتجسد في صورة إنسان ، وبعضها يظهر على شكل طائر أو حيوان ، مثل القط الأسود الكبير الذي يظهر أحيانا ضمن حاشية « فولاند » وهو « يتكلم بلسان روسي فصيح » ، هذا القط يملك قوة خارقة تجعله صعب النال بالنسبة للإنسان ، ويستطيع أن يلحق به الأذى . وخلافا للقط الأسود هناك كلب ضخم شكله غريب ، والخنزير الذي تمتطيه مارجريتا والأحصنة السوداء الطائرة التي ترحل بها هي والمعلم وطيور كبيرة سوداء ، و « أفعى سوداء » لديها قوة خارقة ، وغيرها .

الوحدات الفانتازية المشار إليها تقوم بوظائف سردية مختلفة في الفصول المرتبطة بالواقع . بعض هذه الوحدات الفانتازية لها بدايات في القصص الشعبي السلافي الذي أخذ عنه القصص الروسي ، فالقط والخنزير - مثلا - في هذه القصص تتمصه قوة غيبية شريرة (٣٥) . أما الأفعى السوداء التي تملك قوة خارقة فنجدتها في « العهد الجديد » مرادفا للشيطان (٣٦) . وإلى جانب الوحدات الفانتازية المركبة التي تتمثل في القوى الغيبية ، وتقوم بوظيفة سردية، هناك أشكال أبسط من الفانتازيا ، تساهم في تشيد أسلوب السخرية والفكاهة المميز للرواية . من هذه الأشكال مثلا اختفاء رأس « برليوز » رئيس رابطة الأدباء « ماسوليت » الميت . وهذا الشكل من الفانتازيا المتمثل في انفصال جزء من الجسد عن صاحبه ،

الصدارة فى الواقع الأدبى ، بعد أن شاهد فيها البعض استشرافاً لزوال الأحداث الأخير :

« البيروستويكا خرجت من أفكار الستينيات مثلما خرج الأدب كله من معطف جوجول ، وهى لم تخرج فقط ، بل نمت من الملابس التى ضاقت بها » (٤٠) .

- ١٠ -

مؤلفات لغة « يسوب » وغيرها من الأعمال التى اخترقت حاجز الرقابة فى فترة ما قبل البيروستويكا بدت للبعض بمثابة « قبس نور » كان له فضل « إنقاذ بضعة أجيال من الوحشة الروحية ومنحها جرعة من الحرية » (٤١) . لغة « يسوب » لم تعد تلزم بوصفها وسيلة للتحايل على ظروف الحظر والرقابة ، فقد تهاوى الدور المركزى لاتحاد الأدباء والاتحادات المنبثقة عنه ، وانسحب مذهب الواقعية الاشتراكية من مركز الحياة الأدبية والثقافية ، وتراجعت معه مفاهيم « التيار الأدبى الواحد » و « الأهداف الواحدة » . يوجد الآن أمام الأدباء « براح » يسمح بحرية اختيار المنهج الفنى والتعبير عن الحاضر والماضى دون خوف من الرقابة ، والتجرب الذى منع فى الثلاثينيات بسلطة القرار .

هناك بعض المتغيرات فى الصورة الأدبية العامة منها إعادة الاعتبار إلى شخصيات أدبية كانت منفية من الحياة الثقافية من قبل ، والسماح بنشر أعمال الأدباء المنشقين وغيرها من الأعمال المحظورة نشرها . وعادت إلى الحياة الثقافية آلاف الكتب التى اختفت عن أنظار القراء فى الفترة السوفيتية ، بعض هذه الكتب كان قد سحب من المكتبات رغم أنه بعيد تماماً عن السياسة ، لا شئ إلا لأن مؤلفى هذه الكتب رحلوا إلى الخارج ، فحذفت أسماؤهم من الحاضر والماضى . (٤٢) .

وفى المقابل ، تجرى مراجعة وإعادة تقييم للمكتب والمؤلفات التى صدرت فى الفترة السوفيتية ، خاصة الكتابات التى تناولت الواقعية الاشتراكية والتواريخ الأدبية السوفيتية التى تناولت بالدراسة الفترة الكلاسيكية لمراجعة المفاهيم والكلشيات اللغوية التى ارتبطت بمنهج البحث والكتابة فى الفترة السوفيتية فيها أطلق عليه البعض « تحرير الكلاسيكيين » .

الكلاسيكيين والتى توارت فى أدب العشرينيات والثلاثينيات بعد أن اضطّر الفلاح فى ذلك الوقت إلى هجرة قريته والانضمام إلى « كتائب الكادحين » للمشاركة فى بناء صرح الصناعة ، وتوارت معه خلف « الآلة » قريته وأعرافه .

ومع عودة صورة الفلاح والقرية إلى الأدب الروسى تبلور فى « نثر القرية » خط ناقد يصور مأساة اقتلاع الفلاح عن الجذور والحالة التى آلت إليها القرية ، ويعبر عن الحنين : إلى عالم القرية بوصفه رمزاً للأصالة الروسية الحقبة .

أين الفردوس ؟ سؤال حائز راود المثقفين الروس الذين بدأت تملكهم مشاعر اليأس من إمكانية تحقيق الفردوس فى الأرض بعد أن تبددت أحلام المساواة والعدالة والحرية والأخوة . هذا السؤال الحائز تنسمته بعض الكتابات التى ظهرت فى الستينيات والسبعينيات والتى صوّرت الإنسان ضحية المجتمع والنظام وحملت فى طياتها يوتوبيا مقابلة لتلك اليوتوبيا التى قدمها أدب العشرينيات والثلاثينيات ، التى جسدت الحلم الاشتراكى .

وقد ظهرت اليوتوبيا المقابلة فى مؤلفات بلاتونوف - Plato nov ، وجروسمان Grossman ، وتريفونوف Trifonov وغيرهم .

إن هذه المؤلفات وغيرها من كتابات لغة « يسوب » وأعمال باسترناك Pasternak وسولجيتسين التى صودرت ومنعت من النشر وتسرب بعضها عن طريق الد سام ايزدات « كان لها دور فى إعادة تشكيل وعى الستينيات والسبعينيات ، فقد تطرقت إلى مشاكل الواقع والآله التى باتت بعيدة عن أنظار غيرهم من الأدباء فى غمرة الحماس للثورة العالمية والصراع الطبقي وعبودية ستالين ، وتميزت بالصدق فى تصوير الواقع بكل أبعاده والإنسان فى علاقته المركبة والمعقدة بهذا الواقع .

لقد كفل الصدق الفنى لهذه المؤلفات ميلاداً جديداً تعيشه الآن ، فقد عادت بقوة إلى الحياة الثقافية الروسية مؤلفات بولجاكوف وباسترنك ، وسولجيتسين ، وماندلشتام ، وإخاتنوا ، وبلاتونوف وغيرهم ، وأصبحت تنبؤاً الآن مركز

حول قضايا الواقع الاجتماعي والثقافي الذي حدث في أعقاب ثورة أكتوبر ١٩١٧ يوازن ما يحدث الآن في الواقع الأدبي . الحماسة للثقافة البروليتارية في بداية الثورة التي وصلت بالمعنى إلى درجة التطرف والمناذرة بنيل التراث الكلاسيكي وإلقاء هذا التراث « من سفينة المعاصرة » - كما جاء في آراء جماعتي « راب » و « براليكولني » - يذكر بالأراء التي تطالب الآن بدفن « الفن الهابط » للواقعية الاشتراكية .

نغمة أعداء « الاشتراكية » السابقة توازي نغمة أعداء البيروسترويك الحالية . محاولات تحطيم الثقافة الذاتية التي حدثت في أعقاب ثورة أكتوبر وقوى الهدم التي عطمت المساجد والكنائس والأديرة وضياح النبلاء انطلاقاً من فكرة تحطيم العالم القديم لبناء الجديد توازي القوى التي يشنر إليها الشاعر كونياف ، التي تسعى جاهدة « إلى هدم المجتمع وتحلله ، القوى التي تغذي الآن انهيار وجود دولتنا القروى والثقافي » (٤٥) .

ماذا أعطى الأدب في فترة البيروسترويك ؟

في رأي الكثيرين فإن « الجديد لم يولد بعد » ، فيما عدا « بعض الانتعاش الذي حدث مع نشر الكتب المستعبدة من قبل دخول الأدب في مرحلة العقم المزمين . ولا توجد روايات جديدة ناصعة ، ولا أسماء جديدة على لسان الجميع » (٤٦) . لقد تراجعت الإبداعات الجديدة ، وتركت الساحة للمؤلفات المحظورة نشرها من قبل ولسيل الذكريات والوثائق الخاصة بالمنشقين والمعتقلين .

هذا السيل من الوثائق يثير المראה لدى الكثيرين في هذا الوقت الحرج من التاريخ الروسى . فهل من معين (في ذلك الانسجام الداخلي الذي أشار إليه سولجيتسين) هلى التسامى فوق مرارة الذكريات ؟

كذلك طرحت عودة الأسماء المنفية إلى الحياة الأدبية وضرورة إعادة كتابة التاريخ الأدبي السوفيتي لإدراج أعمال هؤلاء الأدباء ، وإعادة تقييم الأدباء المدرجين سابقاً في التاريخ الأدبي السوفيتي القديم . بشائر التقييمات الجديدة بدأت تتضح ، أكابيل الغار تتزعزع عن جباه الفرسان القدامى في التاريخ الأدبي السوفيتي السابق ليكفل بها الفرسان الجدد من العائدين .

هل ساهم مناخ الانفراج و « البراح » الجديد في دفع العملية الأدبية ؟

« نحن نعيش وقت الفتنة في البلاد ، وفي الثقافة ، وفي العقول » (٤٧) . هذا الوصف للصورة العامة في فترة البيروسترويك يعكس جو الشقاق والانقسام في جبهة الكتاب ، وهو جو يصفه البعض بأنه « الحرب العالمية الثالثة » . و « الحرب الأهلية » . لقد تحولت ساحة الأدب إلى ميدان للمعارك الساخنة التي يخوضها الكتاب الذين انصرفوا عن موضوعات الأدب وتحولوا إلى قضايا الواقع السياسى والاجتماعى بعد أن انقسموا على بعضهم البعض واختلفوا بصدد أهم قضايا الواقع : الطريق الاشتراكي الذي سلكته روسيا ، تجاوزات فترة ستالين ، المسألة القومية ، مصير « الدولة العظمى » ، مستقبل الثقافة في روسيا ، تقييم التراث الأدبي التنويري الذي صار البحث فيه أمراً « مضمناً معذباً » في إطار ما يطلق عليه البعض عملية « فتح الحسابات » التي كثيرا « ما تؤدي إلى اختلاط الحقيقة بالكذب والتقييم السلبي لما كان ينظر إليه في الماضي السوفيتي على أنه إيجابي » (٤٨) .

الفترة الانتقالية الحالية التي بدأت مع البيروسترويك - في رأي الكثيرين - « مبهم » ، « مختلطة » ، « متقلبة » ، وهي تذكر بالفترة التي واكبت ظهور ثورة أكتوبر عام ١٩١٧ . الكثير مما يحدث الآن يوازي بعض الظواهر التي ميزت فترة ظهور ثورة أكتوبر : مناخ الفرقة في جبهة المثقفين ومنهم الكتاب ، والاختلاف

هوامش ومراجع :

ملحوظة : نظرا لتعذر الطباعة بالروسية سأقدم ترجمة عربية للمراجع المنشورة بالروسية .

- ١ - ظهرت في تلك الفترة كتابات تعبر عن القلق بخصوص مستقبل الثقافة في روسيا ما بعد الثورة ، منها المقالة الهجائية التي كتبها ريمزوف بعنوان « كلمة عن الأرض الروسية » وظهرت في نهاية عام ١٩١٧ ، ومقال زاميتين « أنا أخاف » راجع تاريخ الأدب الروسى السوفيتى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٣١
- ٢ - لوناتشارسكى . ف . المؤلفات الكاملة في ثمانية أجزاء ، ج ٧ ، موسكو ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤ .
- ٣ - عن ليديف . أ . الرؤى الجمالية عند لوناتشارسكى ، موسكو ، ١٩٧٠ ، ص ٩٦
- ٤ - هذه المقالة وردت في دراسة لينين المعروفة « المنظمة الحزبية والأدب الحزبى » ، وقد صارت هذه الدراسة نقطة انطلاق في كتابات لوناتشارسكى وغيره من النقاد الماركسيين . انظر المرجع السابق ، الصفحة نفسها .
- ٥ - لوناتشارسكى ، المؤلفات الكاملة ، ج ٧ مرجع سابق ، ص ٢٣٨ .
- ٦ - راجع نص القرار المنشور في تاريخ الأدب الروسى السوفيتى في أربعة أجزاء ، ج ٢ ، طبعة (العلم) ، موسكو ، ١٩٧٦ ، ص ٧ .
- ٧ - اوفشربنيكو ، أ . « الواقعية الاشتراكية والنهار الأدبى المعاصر » ، موسكو ، ١٩٦٨ ، ص ١٢٠ - ١٢١
- ٨ - تاريخ الأدب الروسى السوفيتى في أربعة أجزاء ج ٢ ، (مرجع سابق) ، ص ٢٢ .
- ٩ - سولجنستين ، أ . ، « المعجل يناطح شجرة اليلوط » مجلة (نوى مير) (العالم الجديد) ، موسكو ، عدد ٦ ، ١٩٩١ ، ص ٧ .
- ١٠ - تناولت الباحثة الأمريكية هذا الموضوع بالتفصيل في أول دراسة تعنى بهذه النماذج في كتاب :
K. Clark . Soviet novel . history as ritual , Chicago . London , 1981 .
- لمزيد من التفصيل عن هذا الموضوع راجع العرض الذى قدمناه هذا الكتاب في مجلة (عالم الفكر) ، المجلد الثامن عشر ، العدد الرابع ، الكويت ، ١٩٨٨ ، ص ٢٠٩ - ٢٢٤ .
- ١١ - تشوداكوف ، م . ، « عبر النجوم تجاه الأشواك » ، مجلة (نوى مير) موسكو ، عدد إبريل ، ١٩٩٠ ، ص ٢٤٦ .
- ١٢ - ايغا نوفنا ، ن . ، « تبدل اللغة » ، مجلة (زناميا) ، (اللواء) ، موسكو ، عدد نوفمبر ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢١ .
- ١٣ - المعجم الموسوعى ، تحرير فيدينسكى ، ج ٣ ، موسكو ، ١٩٥٥ ، ص ٦٦٤ .
- ١٤ - سيدروف ، ي . ، م . بولجاكوف « مقدمة كتاب م . بولجاكوف ، مختارات ، موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤ .
- ١٥ - ستانسلافسكى ، ك . ، الأعمال الكاملة في ثمانية أجزاء ، ج ٨ ، موسكو ، ١٩٦١ ، ص ٢٦٩ .
- ١٦ - نيتوف ، أ . عن الأعمال المسرحية ومسرح بولجاكوف ، مجلة « فوبروسى لينيراتورى » (قضايا الأدب) ، موسكو ، العدد ، ١٩٨٦ ، ص ٨٩ .
- ١٧ - أحيل القارىء إلى ترجمة عربية للرواية صدرت في بيروت عام ١٩٨٦ قام بترجمتها إبراهيم شكر بعنوان (المعلم ومارجرىث) وتعمل عنوانا فرعيا لم يرد في الأصل وهو (الشيطان يزور موسكو) .
- ١٨ - اعتمدت هنا أصل الرواية بالروسية المنشور في كتاب م . بولجاكوف ، (رواية المعلم ومارجرىث) وقصص ، موسكو ١٩٨٨ ، ص ١٢ . سوف أقتبس عن هذه الطبعة فيما بعد .
- ١٩ - عن تشوداكوف ، م . ، « وصف حياة ميخائيل بولجاكوف » موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٤٣٤ .
- ٢٠ - تناولت بعض الدراسات بالبحث هذا الارتباط بين بولجاكوف وبطله . راجع مجلة (نوى مير) ، عدد ٦ ، ١٩٦٨ ، ومجلة « فوبروسى لينيراتورى » ، موسكو ، عدد ١ ، ١٩٧٦ .
- ٢١ - بولجاكوف . م . ، (المعلم ومارجرىث) ، ص ٢٨٤ .
- ٢٢ - نفسه ، ص ١٤٥ .
- ٢٣ - نفسه ، ص ٥٩ .
- ٢٤ - نفسه ، ص ٧٥ .
- ٢٥ - نفسه ، ص ١٤١ .
- ٢٦ - نفسه ، ص ٧٨ .
- ٢٧ - نفسه ، ص ٢٠٥ .
- ٢٨ - أشير إلى بعض المصادر الأخرى التي كانت بالنسبة لبولجاكوف مصدرا تعرف من خلاله سيرة المسيح ، منها كتاب لأرنهست ريتان (حياة عيسى) . انظر يانوفسكايا ، ل . « الطريق الإبداعى لبولجاكوف » موسكو ١٩٨٣ ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .
- ٢٩ - انظر إنجيل القديس يوحنا ، طبعة دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٦ ص ١٤٦ - ١٤٨ .

- ٣٠ - بولجاكوف ، م . ، المعلم وما رجيتا ، (مرجع سابق) ، ص ٣١٠ .
- ٣١ - ساخاروف ، ف . مقدمة كتاب بولجاكوف ، م . (نصوص طويلة وأقاصيص) موسكو ، ١٩٨٨ ، ص ٣ .
- ٣٢ - الانسكلوبيديا الأدبية المختصرة ، تحرير بروخروف ، أ ، وآخرون ، ج ٧ ، موسكو ، ١٩٧٢ ، ص ٨٨٧ .
- ٣٣ - مان ، يو . (شعرية جوجول) ، موسكو ، ١٩٧٨ ، ص ٦٠ .
- ٣٤ - تشوفاكافا ، م . وصف حياة ميخائيل بولجاكوف ، (مرجع سابق) ، ص ٤٦١ .
- ٣٥ - أفاناسيف . أ . ، « الرؤى الشعرية للسلاف تجاه الطبيعة » ج ٣ ، موسكو ، ١٨٦٩ ، ص ٥٣٣ .
- ٣٦ - راجع الكتاب المقدس العهد الجديد ، سفر رؤيا يوحنا اللاهوت ، الإصحاح ١٢ ، الآية ٩ .
- ٣٧ - انظر الترجمة العربية باختين « قضايا الفن الإبداعي عند دستوففسكي » سلسلة المائة كتاب ، ترجمة : جميل نصيف التكريفي ، مراجعة : حياة شرارة ، ص ٢١٦ .
- ٣٨ - الحديث عن السكينة ورد في خطاب كتبه بولجاكوف عام ١٩٢٢ حيث يقول « بعد كل سنوات التجارب القاسية صرت أقدر السكينة فوق كل شيء » . عن مجلة (فوبروسى ليراتورى) موسكو ، عدد ١١ ، ١٩٨٤ ، ص ٢١٦ .
- ٣٩ - كارين ستينانين ، (هل يلزمنا الأدب) ، مجلة (موسكو) ، عدد ديسمبر ، ١٩٩٠ ، ص ٢٢٢ .
- ٤٠ - لانتينا ، أ . ، رنين الناقوس : / لاصلاة في كتاب « الموقع » (مجموعة دراسات) ، (الإصدار الثانى) ، موسكو ١٩٩٠ ، ص ١٤٤ .
- ٤١ - تشوبرينين ، س . ، (الأدب الروسى بعد بيرسترويك) مجلة زناميا ، أكتوبر ، ١٩٩١ ، ص ٢٢٢ .
- ٤٢ - نوفيكوف ، فل . ، (العودة إلى العقل السليم) ، مجلة (زناميا) موسكو ، يوليو ، ١٩٨٩ ، ص ٢١٦ .
- ٤٣ - تشوبرينين ، س . ، من الفتنة في كتاب « الموقع » (مرجع سابق) ص ٤٢٤ .
- ٤٤ - سيدروف ، ف . ، « حجر اختبار العلنية والديمقراطية » في كتاب (الموقع) (مرجع سابق) ، ص ١٧١ .
- ٤٥ - كونيائيف ، س . (صراع الأفكار) ، مجلة كويان ، ١٩٨٩ ، عدد ٧ ، ص ٣ .
- ٤٦ - عن تشوبرينين ، س . (مرجع سابق) ، ص ٢٢٠ .

الخروج ..

على الدوائر المفروضة

قراءة في شعر الشاعرة الإيرانية
فروغ فرخزاد

ابراهيم الدسوقي شتا

- ١ -

عندما أصدرت الشاعرة ديوانها الأول (سنة ١٩٥٢)، كانت فتاة في السابعة عشرة، تجتاز تجربة زواج غير متكافئ في العمر رصيت به للخلاص من بيت محكوم بوالد عسكري شديد الصرامة يطبق الأحكام العرفية حتى في بيته. وعلى المستوى العام، كانت إيران تجتاز مخاضاً، ففي تلك السنة كانت حركة مصدق في ذروتها، وكان هناك آية الله كاشاني وجماعة «فدائيان إسلام» وحزب «توده». كانت الحركة في فورتها. وجاءت الفتاة ذات السبعة عشر ربيعاً لتقول: باطل الأباطيل، الكل باطل. وصدمت مجتمعها صدمة شديدة بديوان زلزل المجتمع كما «زلزل الزواج أسس حياتها»^(١). وكانت تريد بديوانها هذا المسمى (أسيرة) أن تثار لأسرها ووجودها الهامشي في أخص ما يعتبره الرجال حقاً من حقوقهم وهو «المبادرة في الحب». وعندما خرجت فروغ عن الدائرة لم تفعل لكي تخرج منها إلا أن جعلت من نفسها وهي الأنثى الطالبة المفتحة المتحدثة عن مقاماتها المتغنية بالمتعة واللذة التي تريد ونظاردها وتظفر. كل ما فعلته أنها «قلبت» فن الغزل الفارسي المعتاد الذي يدور عادة حول طالب متذلل ومطلوب متذلل. الفرق الوحيد أن الطالب المتذلل هنا امرأة والمطلوب المتذلل رجل

لعل شاعرة في عصرنا لم تبلغ ما بلغته الشاعرة الإيرانية فروغ فرخزاد (١٩٣٥ - ١٩٦٧) من شهرة داخل وطنها. وفي حياتها كانت أشعارها مفروضة على كل المستويات الاجتماعية والدينية، لكن نفس الشاعرة كانت موجودة في الثورة الإيرانية التي اشتعلت بعد وفاتها بعشر سنوات، وكانت أشعارها أكثر حضوراً من كل الشعراء الأحياء الذين شاركوا في الثورة بأشخاصهم وأشعارهم، وذلك لأن الإطار العام الذي كان شعرها يدور فيه هو الحرية. الحرية بكل مستوياتها: المستوى الشخصي، والمستوى العقائدي، والمستوى السياسي في النهاية. وطوال حياتها القصيرة ظلت الشاعرة تلهث خلف ما كانت تظنه حرية. ومرحلة بعد مرحلة، وديواناً بعد ديوان، أخذت تصدم المجتمع من حولها وتتحداه، بل إن وجودها في حد ذاته كان نوعاً من التحدي؛ فهي أنثى في مجتمع شديد المحاصرة للأنثى. لكن هذه الأنثى الشابة الرقيقة الجميلة كانت تعتبر كل قصيدة من أشعارها رصاصة موجهة إلى «طوطم» من «طوطم» المجتمع.

صَحْمَه الحُرمان ليجعل من هذه العلاقة فوق ما هي عليه بالفعل . وعندما فهمت هذه الشاعرة أن حريتها كاملة في أن تختار وتبدل وتنفخر بهذا ، لم تفارقها روح الاستبداد ، فهي مستبدة مع محبوبها أو إن شئنا الدقة مع محبوبها ، كأنها تريد أن تعوض قرونا عما ظنته استبداداً من الرجال . وهكذا من المحال أن نظفر في هذا الديوان الأول الذى صدر والحركة الوطنية في دور من أهم أدوارها - من المحال أن نظفر بإسقاطات وطنية أو رموز أو شطرة بيت واحدة يشتم منها أن الشاعرة كانت تعيش في هذا البلد في هذه الحقبة . كل مفهومها عن الحرية في هذا الديوان ، وفي الديوان الذى يليه وصدر بعد سنوات خمس ، بعد أن انتهى كل شيء ونزل الوطنيون كلهم - أو من نجا منهم من الشنق والنفى والاعتقال - إلى تحت الأرض ، وران سكون ثقيل وغريب على المجتمع الإيراني وانتهت « كل الحريات » ، كانت الشاعرة لا تزال تفهم الحرية على أنها حرية « النصف الأسفل » فهي لا تهتم لا بمصدق ولا بزماع ولا بكاشان ولا بالشاه ، كلهم نماذج من عالم الرجال ، عالم أبيها ومطلقها . إنها في ديوانها أسيرة للمنزل وأسيرة للتقاليد وأسيرة للمجتمع وأسيرة للطفل الذى أنجبته ، وفي « عبورها » كل هذه المتاريس والعقبات ، تواجه « جداراً » (عنوان ديوانها الثانى « الجدار ») صلباً من داخلها أولاً ثم مما يحيط بها ثانياً ، ومن ثم ففي هذه المرحلة لا تصادف إلا الأشعار التى تصرخ في طلب الآخر

« أريده

أضبه إلى صدرى

يلتف حول جسدى

يحيطى بعنق بثلث السواعد القوية الدافئة »^(٦) .

وه يتركنى رمادا في فراشى

أريده - وأسفاه أريده . .

أريده في الظلام والوحدة . .

أريده بالبكاء والقلق . .

أريده بالصبر والانتظار »^(٧) .

تراها حقاً كانت تقصد ما تقول أو أنها كانت تختار أبشع الصور لكي يكون تحديدا لهذا المجتمع كاملاً ؟ إنها لا تلبث أن تعبر عن ندمها لهذا « الإثم » الذى وقعت فيه

« لقد جئت متأخرا بعد أن ضاع عفاى . . .

تأخرت . . .

وغرقت أنا في الإثم . .

ومن إعصار المذلة وسوء السمعة نجمدت وضعت بلدا

كشمعة »^(٨) .

وتعبر عن هذا الطريق الذى لا تفتأ تذكرنا بأنها اختارته

بحض رغبتها بأنه قدر عليها وأنها مجرد « أسيرة »

« أفكر . .

أعلم أنى لا أملك قدرة على مغادرة هذا القفص . . .

حتى إن أراد سبحانه . .

لم يعد في رفق أطير به »^(٩) .

وفي هذا التذبذب يعضى الديوان . .

إثم وندم وندم وإثم وتصرخ الشاعرة الدمية ، كأن المقصود

بكل هذه المتع هو إعلانها فحسب .

« ثانية . . .

ثانية في فراش أحضان . . .

راح غريب في النوم . . .

راح غريب في النوم »^(١٠) .

أو تقول

« يا أيها الرجل يا خدعة مجسدة . . .

تعال . .

تعال أضحك إلى صدرى المستعر تاراً »^(١١) .

نعم . . الاعتراف والمجاهرة هي متعتها الحقيقية وليس يهم

أن تفعل ، وهل كان الشعراء من الرجال يعرفون كل أولئك

النسوة اللاتي تحدثن عنهن في أشعارهم ، وبشكل مباشر تعبر

فروغ عن تمتعها بالإذاعة والنشور :

« أمضى حتى أعلن على الملأ سر هذه الرغبة المحرقة .

فأنا لا أستطيع أن أنسى أبدا ذلك الرجل البقم

بالشهوة »^(١٢) ، أو

« قالوا : تلك المرأة امرأة مجنونة . . .

تمنح من فيها القبلات يسر . .

أجل ، لكن القبلية من فيك . . .

تمنح شفق الميتة حياة »^(١٣) .

رقص الخمر الصافي في الكأس ..

وجسدى فوق فراش ناعم ارتعد ثيلا على صدره .

أذنت ..

ذنيا فياض المتعة ..

إلى جوار جسد مرتعش مكبوش^(١١) .

وعند صدور الديوان ، لم تكن في إيران همسة ترتفع ، وجاءت فروغ لتقول للناس ماذا ينبغي عليهم أن يفعلوا في الأيام السوداء ، ولتقول أيضا إنها تنفى بالحياة مثل حافظ والخيام ، وأنها تعيد إلى الوجود روح التمرد التي كانت موجودة في الشعر الفارسي . ومن ثم صدرت ديوانها بغزلية لحافظ وبعض رباعيات الخيام . لكن قمة المتعة لا بد أن تنفض إلى الخوف من قواتها ، رد الفعل الموجود في أشعار كل من يتفنون بالبلدة . إن هذه اللذة إلى زوال وإن الموت لها بالمرصاد ، ومن ثم نجد هذه النغمة نفسها في ديوان فروغ :

« ليتني كنت كالجريف .. ليتني كنت كالجريف ..

ليتني كنت كالجريف صابئة باهتة للملل ..

تصفر أوراق أمان ..

تبرد شمس النظرة عندي ..

هب جاصفة الحزن فجأة في روجي ..

فتصير دموعي كالظلمة^(١٢) .

وتصرخ ..

« لم تعد تمنحني

الدفع أيها العشق ..

يا شمسا متجمدة بالثلج ...

صدري صحراء اليأس ...

مللت ...

ضقت حتى من العشق^(١٣) »

نعم « العشق نار تجمدت وخيط وانقطع » . وأغلب الظن أن الأنغام المكررة المعتادة لم تعد تثير أحدا ، ولا بأس من بعض الإحساس بالملل حتى تجد نغمة جديدة ، وكما كان الزواج باعثا على الملل ، يبدو سجننا في رأي الشاعرة لأنها لم تجد لذاته كما جسدتنا في خيالها . هكذا اكتشفت العشق ، ضخمت التجربة في خيالها ، فلما مارست لم تجد شيئا . كانت لذة البحث عما لا يوجد هي التي تؤرقها ، لا الوصول . إنها عاشقة طريق ،

وهكذا إن كان ثمة دهشة في أن يصدر الديوان الأول في هذا الوقت بالذات ، فقد صدر الديوان الثاني المسمى (الجدار) في موعده تماما . يقول أحد المحللين الإيرانيين : « كان جدار الحياة السياسية قد انقض ، ولم يعد الشعر السياسي مأمون العواقب ، وكل ما كان الشعراء يتحدثون عنه في الماضي القريب أصبح ممنوعا ، كل شيء هدا وسكن ولم يعد إلا أن يشغل المرء نفسه^(١٤) . جائر ، ومن المعقول أيضا أنه عندما يتضح من أمة أمالها العليا لا ينبغي أمامها إلا كل ما هو ناب وسوقي وساقط ، ويظهر نوع من الأدب الذي يحصر الحرية في الفرائش والعري ، النوع الوحيد من الحرية الذي يسمح به أحيانا في مجتمعاتنا ، والذي يعد أيضا نوعا من التراث الأدبي عندنا (في زمن بني أمية مثلا شاع الغزل ومغامرات العشاق وقصص الحب وإقتحام الأخبية على طريقة : دهم يترون ودعنا تسيل) . ومن ثم تبلغ فروغ في قصائد الديوان الثاني قمة أدب العهر والفرائش ، تقول - وأعد أن يكون هذا هو آخر ما أقدم من هذا الباب في القصيدة تعد أشهر قصائد الشعر الفارسي الحديث :

« أذنت ..

أذنت ذنيا فياض المتعة ..

في حضيض كان مليئا بالدفء وبالتار ..

أذنت بين ساعدين كانا حارين حديدين معريدين ..

في تلك الخلوة المظلمة الصامتة ، ونظرت إلى عيني ..

عيني المملكتين بالأسرار ..

واهتز قلبي وعمرته الرعدة قلعا في صدري ..

من رغبة عيني الفاضلين بالطلب ..

في تلك الخلوة المظلمة الصامتة ..

قبعت مرعدة إلى جواره .

صبت شفتاه الشهوة فوق شفتي .. ؟

تحررت من هم القلب المجنون ..

ومسبت بحبي في أذنيه .

أريدك يا حبي

أريدك يا حضنتا يمت في الروح

أريدك يا حبي المجنون

أشعلت الشهوة لها في عيني ..

ومن ثم فمن أعظم لحظاتها الشاعرية لحظات الملل التي تعشق فيها المستحيل

« وجوه أمام ناظري ..

غريبة جدا ..

وبيوت فوقها دموع النجوم ..

والسجن وحلقات القيود التي تلمع ..

ثم الحديث عن لطف الإله الواحد ..

ولا علامة على النار من فوق الطور ..

ولا جواب من وراء هذا الباب المغلق » (١٥)

« أنا زهرة ذابلة ...

عيناي نبع ميس في صحراء الحزن ..

ظلماي لقلبة من الشمس ...

ظلماي لقطرة من الطل » (١٦)

كل ما فعلته فروغ في قصيدتها الطويلتين (عبودية و (الوهية) أنها طرحت أسئلة وقدمت صوراً قتلت بحثاً عند شعراء الفرس ، ولا تكاد تصل إلى صدق نبذة ناصر خسرو وعمقه ، أو إلى حدة ثورة عمر الخيام وجمال تعبيره ، أو قوة خيال حافظ وقوة تأثيره .

ومن هنا ، لم تواصل فروغ . فالذي كانت تهدف إليه لم يحدث ، ومن ثم تعود مرة ثانية إلى عالمها المفضل ، عالم العشق ، لكنها تبدأ في الإحساس بالآخرين وتوجه إليهم الحديث

« مع هذه الجماعة التي تتظاهر بالزهد .

أعلم أن الجدل صعب ..

مدينتي ومدينتك يا طفلي الجميل -

منذ فترة وهي وكر للشيطان ..

وسيان يوم سوف تطلع فيه بحسرة ، هذه الأنشودة

المفعمة بالألم ، وتحدث نفسك : كانت أمي » (١٧)

وفي الديوان نفسه نجد إرهابات لفروغ فيها بعدد فروغ الناصجة التي تذوب في المجموع وتبكي على الحرية الضائعة في مجتمع مغلق ومقيد :

« أخيراً انتهى خط الطريق ..

وبلغت طريقاً مغيراً ، كانت نظرك تسبقني ..

وفوق شفتي سلام حار والمدينة تغل في إناء الظهيرة ..

والشارع محترق في ضوء الشمس ..

وقدماي فوق الأسفلت الصامت -

كأنت تسبقني مرتعدة ..

كأنت المنازل ذات لون مختلف ، مظلمة مغبرة ، والوجوه

وحين مخاطب فروغ نفسها وأحزانها وشعرها والطبيعة من حولها ، وتدخل مجالات تقليدية ، لا تجد الصدى المعتاد المحبب إلى نفسها ، فلا ضجة ولا ضجيج . فروغ تحقق ذاتها في « أن تصدم » ، واللعبة الجديدة في الحقل الأدبي لا تريد أن تفقد بريقها ، فلا بأس من صدمة جديدة ، ودائرة جديدة تحاول الخروج منها ، فإذا بها في ديوانها الثالث (العصيان) (صدر سنة ١٩٥٧ وهي سنة تأسيس السافاك) تعلن في صيغ خطابية ثورتها وتقردها على الدين ، وتصدر ديوانها بمقدمات مطولة من التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وشواهد من الشعر الفارسي الكلاسي ، أي أنها حاولت أن تقول إن هجومها على الدين متأصل في التراث الأدبي لإيران . والحقيقة أن سهم فروغ قد طاش هذه المرة ، لأنها ببساطة لم تقدم رؤية جديدة لإلحادها ، والقضايا التي أثارها قتلت بحثاً في التراث الأدبي الفارسي ، وبدلاً من أن تخرج من دائرة المعتاد زجت بنفسها في دائرة التراث ، وبدلاً من أن تنعم بشورة الأجنحة الدينية عليها ، كانت هذه الأجنحة في شغل شاغل عنها بمشاكل الدين الحى والصراع مع السلطة ونزول الدين إلى خضم المجتمع ، ولا تهتم مقال ذرة بمشاكل الجبر والاختيار وما إليها . ثم إن الديوان وما يتضمنه من هجوم على الدين لم يكن يمثل شيئاً إلى جوار ما تسعى السلطة لنشره بالفعل ، فكان فروغ قد التقت من حيث لا تدري مع السلطة ، وهو ما كان كل شاعر أو مفكر إيراني يحرص على ألا ينهم به حتى إن كان غارقاً فيه إلى أذنيه ، وأحست فروغ أن النقد والناس يهزون لها أكتافهم قائلين : « وماذا في هذا ؟ » .

وبالرغم من أن أغلب الديوان بحث في الميتافيزيقيات ، إلا أن هناك بعض الإشارات الاجتماعية والسياسية :

ثورية في عام الثورة . وفي الديوان تبلغ فروغ قمة سخريتها
وهجائها الاجتماعي في قصيدتها « يا أرضا مليئة بالدرر » ،
وتقترب من هجائها السياسي ، والقصيدة تشبه منشورا ساخرا
من كل ما تسرّج له السلطة ومن مفهومها عن الحضارة
والتحديث ، وأساليب الإعلام في الترويج لها :

« انتصرت ...

سجلت نفسى ...

زينت نفسى باسم في بطاقة هوية ...

وتميز وجودى برقم ما ...

إذن لتحيا ٦٧٨ الصادرة من قسم « طهران ...

الحمد لله إذ استراح بالى تماما ...

في أحضان الوطن الأم الرؤوم ...

وتلدى الماضى التليد المليء بالفخار ...

وأناشيد الحضارة والثقافة ... وطنظة سيادة القانون ...

آه ، الحمد لله ...

لقد استراح بالى تماما - أستطيع من الغد ، وبثقة

تامة ...

أن أستضيف نفسى لثمان وسبعين وستمائة دورة ...

على كرسى وثير من القטיפ في جلسة لمناقشة ضمانات

المستقبل ...

أو حفل تكريم ...

لأننى أقرأ كل يوم مواد مجلة « الفن والعلم » ...

والملق والتفاق ...

وأعلم أسلوب « الكتابة الصحيحة » .

لقد وضعت أولى خطوات على ساحة الوجود ...

بين جموع الشعب البناءة .

وبالرغم من أنهم لا يجدون قوت يومهم ...

إلا أن أصامهم أقفا للرؤية واسما ومتفتحة حدوده

الجغرافية في الواقع ...

شمالا : الميدان الأخضر النضر المعد لإطلاق

الرصاص ...

وجنوبا : ميدان الإعدام القديم ...

وفي مناطقه المزدهرة يصل إلى ميدان التوبخانة ...

وفي حى سماته المضيئة وطمأنينة أمته ...

بين الملاءات كأرواح في الأغلال ..

والنهر تيس كمين عصياء ..

يخلو من الماء ومن أثر له .

ومر رجل يغنى في الطريق ...

امتلات أفنأى بصوته .

وقبة المسجد القديم المعهودة ...

تشبه أظباقا عظمة ، ومؤمن فوق المذنة يؤذن بصوت

حزين ...

وأطفال عراة يمحرون خلف الكلاب والحجارة في

أيديهم ، وضحكت امرأة من خلف مشربية ، فأغلقت

الريح الأبواب فجأة .

ومن أفواه مداخل البيوت السوداء ...

كانت تفوح روائح القبور العطنة .. ورجل أعمى يسير

متوكئا على عصاه ..

كان يبدو مألوفاً على البعد ، (١٧)

أخيرا خرجت فروغ عن ذاتها ، ونظرت إلى مجتمعها ،
واستغرقت هذه النظرة ست سنوات كاملة .

— ٢ —

بعد أكثر من ست سنوات من الصمت ، أصدرت فروغ
ديوانها الذى وضعها في طليعة حركة الشعر الفارسى الحر :
ديوان (الميلاد الثانى) أو (الميلاد الجديد) ، ولدت شاعرة أصيلة
شديدة الحساسية مدركة لرسالة الشعر هدايةً ونبوءةً ، نظرنا
إلى ما حولها أكثر شفافية وعمقا . وكالعادة قدمت هذا الديوان
بتصريحاتها عن تجاربها « الفنية هذه المرة » ونبذها لدواوينها
الثلاثة السابقة التى تعتبرها مقاومة يائسة بين مرحلتين من
مراحل الحياة ، أو آخر أنفاس لإنسان ما قبل أن ينمو ويصل
إلى مرحلة الفكر (١٨) .

والحقيقة التى تعبر عنها فروغ هنا معكوسة تماما ، ذلك أنها
في ديوانها الأخير دخلت مرحلة التطبيق ، وكان الفكر في
دواوينها الثلاثة الأولى والروح التطبيقية الموجودة في الديوان هى
التي جعلت من بعض قصائده منشورات حقيقية وملصقات

من الصباح إلى الغروب ...
هناك ثمان وسبعون وستمئة من الأجساد المصيبة
القوية ..
مع ثمان وسبعين وستمئة ملائكة ..
من الملائكة المخلوقة من التراب والطين ...
كلهم مشغولون بالدعابة لشروعات السكوت
والسكون^(١٩) .

وكان تعليق نقاد السلطة : على كل من يمر بهذه القصيدة أن
يسك أنفه ، إنها لم تجد في طهران سوى الحواري المليئة برائحة
البول ، وكان ردّها : دعهم يسكون بأنوفهم . للشعر شكله
ولغته . لا أستطيع وأنا أحدث عن حارة أن أصف العطور .
هذا نصب واحتيال وخداع للنفس وللآخرين^(٢٠) .

بإحساس فروغ بالآخرين ، غلبت على الديوان نغمة
الراء : ويكاد الديوان كله يكون مرثية للأيام التي ولت ،
والطبيعة التي تموت ، والناس الذين يساقون نحو مصائر
مجهولة ، والعشق الذي ما عاد يحمل عندها نفس الأريج ، فهو
ككل شيء يموت ، لقد ولدت فروغ من جديد ، لكن في
مقبرة ، ويبدو بعد صمت السنوات الست أنها كانت تريد أن
تقول كلمتها وتمضي ، ولم يكن شيء قد تغير ، فلم يكن هناك
الجو الذي يسمح لها بالحديث بهذه الحدة ، ولكن ندرك كم
تغيرت فروغ لنقرأ لها هذا الهمس الرقيق .

انظر ..

كيف يسيل الحزن دموها من صفي ..
كم أشبه ظلا مدهوشا سقط أسيرا في أيدي
الشمس ؟ ..

انظر ..

كل وجودي يتهدم ، يجذبني لهب النار ..
يحملني حتى الأوج ..
يسقطني في الشرك ..
انظر ..

كل سمائي تملا شها ..
والآن وقد بلغنا الأوج ..

اغسلني بشراب الموج ..
زملني بحرير القبلات ، اطلبني في أعماق الليل
الممتدة ..
لا تتركني أبدا ..
لا تفصلني عن منى الأنجم^(٢١) .
عشق حقيقي ، إذن ، دفعها دفعا إلى تبني قضايا مجتمعا ،
يشمل كل الكون ، أو ينبثق من مظاهر الحزن حولها .

اسمع ..

هل تسمع صوت الظلمة ؟ كم أنظر إلى هذه السعادة
بدهشة ..
فأنا معتادة على يأسى ..
اسمع ..

هل تسمع صوت الظلمة ؟ شيء ما يحدث ههنا
الليلة ..
القمر غنوق مضطرب ..
وفوق السقف الموشك أن ينهار ..
سحب كمشيبي جنازة ..
هل يمكن أن تسقط أمطار ؟ لحظة ..
ثم بعدها العدم^(٢٢) .

مثل هذه الأحزان الميتافيزيقية ذات معنى في الأدب
الفارسي ، حيث يقال كل شيء دون أن تذكر وقائع أو أشياء
بعينها

« أغنية حزينة ..

انطلقت كال دخان ..

من كل المدينة ..

وشكوى المدينة ، تكدست كال دخان ..

فوق كل التوافد - وطوال الليل ..

ينهمر الحزن من الأغصان السوداء ..

يعجز إنسان فيناديك ..

والجو يهوى على نفسه أنقاضا^(٢٣) .

وتتكرر النغمة ، فلم يعد يضمها مع حبيبها سوى الغروب

هم نفس أولاء العارفين الأطهار الذين كانوا يخلقون في
سموات الفكر ؟ إذن حقيقة أن الإنسان لم يعد في انتظار
مخلص آخر ..
والفتيات العاشقات ...
يلبهن الطويلة اللاني يطرزنها قد مزقن عيونهن
سريرة التصديق ؟ ..

صعب بالفعل أن يصدق أحد أن الشاعرة التي كتبت
« أذنت ذنبا فياضا بالتمعة » هي نفسها كاتبة هذه الأشعار .
لكنه سحر الناس وخروج فروغ من دائرة ذاتها إلى دائرة
الناس . إنها تعبر عن نقلتها هذه بأنها مرت :

« أنا ...
أنا لم أكن قط ..
شيئا سوى بالوة خفيفة متشردة ..
فوق سفوف السماوات الملوقة بالضباب ..
وعشقي وميلي وكراهيتي وإلى ..
مضغنها فأر اسمه الموت ..
في غربة القبر الليلية ..
الحق معكم ..
فلا يمكن بعد موت أن أجرو على النظر في المرأة ..
وإلى هذا الحد مت ..
حق إن أي شيء ..
لن يثبت موت فيها بعد » (٢٥) .

— ٣ —

ماذا يتبقى بعد الموت ؟ انهيار كلي وجزمي في العالم من
حولها ، وفي القصائد القليلة التي كتبها فروغ بعد ديوان
(الميلاد الجديد) ، لا شيء إلا التنبؤ بالانهيار التام . وفي
أسلوب ديني شبيه برؤى القديس يوحنا المربعة تنبأ فروغ
بانهيار العالم ككل :

« حينذاك ..

بردت الشمس ودعت البركة عن الأرضين - جفت
الأعشاب في المروج ..
وجفت الأسماك في البحار ..
والتراب ..

« نحن في الليل أم في النهار ؟ ..

لا يا حبيبي . في غروب أبدي ..
بمروقي هامتين في الرياح كتابوتين أبيضين ، وبأصوات
من بعد في تلك الصحراء القريية ، واهية مضطربة ..
كهبوب الريح - ينفي أن تقول شيئا ..
ينفي أن تقول شيئا ، قلبي يتمنى أن يتوحد
بالظلمة » (٢٦) .

وفي خلال هذه الظلمة ترى مجتمعها ، مجتمعها من الحثالة وأشباه
البشر :

« إنني أفكر ..
لا بد أن كل النجوم ..
قد رحلت إلى سماء ضائعة ..
والمدينة كم هي ساكنة صامتة ..
إنني طوال سيرى ..
لا ألتقي بأحد ..
إلا بجمع من التماثيل الشاحبة ..
وعدد من الكناسين ..
تفوح منهم رائحة القمامة والدخان ، ومتسكمين متممين
مقلين بالنعاس ..
وهل أنتم يا من أخفيتهم سحناتكم ..
خلف نقاب الحياة المحزن لا تفكرون أحيانا في هذه
الحقيقة المؤسفة ..
أن أحياء اليوم ليسوا إلا حثالة أحياء ..

وكأن بطفل في أول بسمة انقلب إلى شيخ ..
والقلب هذا اللوح المخدوش الذي لعبت الأيدي في
خطوطه الأصلية لن يحس بالثقة بعد في كونه حجرا - ربما
بسبب الإدمان ..
واستهلاك المسكنات المستمر . جرت الميول الطاهرة
والإنسانية إلى كارثة الزوال ..

وربما نفيت الروح إلى ركن في جزيرة خالية ، وربما أحلم
بأصوات الغضب - إذن فهؤلاء المشاة الذين يتوكلون
بأناء على رماحهم الخشبية هم أولاء الفرسان الذين كانوا
يسابقون الريح ؟ وهؤلاء الجذب التحلاء الذين يدمنون
الأفيون ..

لم يعد يقبل الحق يدفنون فيه ..
والليل في كل التوافذ الشاحبة ..
مثل صورة باهتة ..
دائما في تكديس وطفيان ..
والطرق تستمر في قلب الظلمة - لم يعد أحد يفكر في
العشق ..
لم يعد أحد يفكر في النصر ..
لم يعد أحد قط - يفكر في شيء قط - في أغوار
الوحدة ..
قدم الحب إلى العالم ..
وظفق الدم بفوح بمطن الأفيون ..
والنساء الحوامل وضمن أطفالا بلا رؤوس ..
والمهارد خجلا لجأت إلى القبور .. أية أيام مرة
وسوداء ...
فالخير قد جندل قوة النبوة العجيبة ...
والأنبياء الجلياح المقعدون ..
هربوا من المواعيد الإلهية ..
والحملان الضالة ..
لم تعد بعد تسمع أصوات الرعاة تناديا في سديم المهامة -
وفي أعين المرايا ..
كانت الحركات والألوان والصور تنعكس مقلوبة
وفوق رؤوس المهرجين الأراذل ووجوه المومسات
الوئحة ...
هالة مقدسة نورانية ..
أخذت تشتمل كمظلة - ومستنقعات الكحول بأبخرها
الحامضة المسمومة ..
أخذت تجر جوع المفكرين الجامدين ..
إلى أعماقها ..
والجرذان السمجة ..
أخذت في الخزائن القديمة ..
تخضع أوراق الكتب .. ماتت الشمس ..
ماتت الشمس ..
وغدا سيكون لها في أذهان الأطفال مفهوم أصم ضائع ..
وفي كراساتهم ..
سوف يصورون غرابة هذا اللفظ القديم يبقعة غليظة

سوداء - والناس ..
جوع الناس الساقطة ..
قد صاروا موت القلب أسرى الدهشة والبهت ...
يمضون من غربة إلى غربة تحت أنفاس أجسادهم
المشثومة ...
والليل المؤلم للجرم ...
يتورم في أكفهم ..
وبين الحين والحين تأن شرذمة ..
تهدم هذا المجتمع الميت ..
وتتصارع
ويمزق الرجال حلقو بعضهم بالمدى ..
وفي فراش من الدم ..
يضاجعون صبايا غير بالغات - ربما حتى الآن ...
خلف العيون الموطوءة في عمق هذا الوجود ..
قد بقى شيء ما نصف حي ..
نصف مفشوش ..
يريد في سعيه الذي لا رمت فيه أن يؤمن بطهر أصوات
الماء ...
ربما ، لكن ..
أى خلاه لا آخر له ..
فقد ماتت الشمس ..
ولم يعلم أحد ..
أن اسم تلك الحمامة الحزينة التي هربت من القلوب هو
الإيمان - آه يا صوت السجين ..
ألن تحفر شكوى يأسك أبدا ..
في جزء من أجزاء هذا الليل الكريه ..
نقيا نحو النور ..
آه يا صوت السجين ..
يا آخر صوت في الأصوات ، (٢٦) .

أكان يمكن لهذه الرؤية لمجتمعها ومصيره أن تمر ؟ ومع ذلك
فقد مرت . لعل الصور التجريبية التي كانت تحتويها قد حنتها ،
ولم تحرك السلطة ساكنة مفضلة ألا تقف في
مواجهة صريحة مع شاعرة فتدفع عامة الناس إلى فهم
ما لا يفهمونه من لغة الشعر المعقدة . لكن فروغ لم تسكت ،

وكأنما حكمت على نفسها بالموت حقيقة لا مجازاً ، وكم كانت خيبة السلطة كبيرة عندما أدركت أن السلاح الذي شاركت في صقله قد انقلب عليها^(٢٧) . وكانت الدائرة الأخيرة التي تخرج منها فروغ : دائرة الممالة السياسية ، فتقدم في قصيدتها (لطف قلبي على الحديقة) الترجمة العملية لأفكار قصيدتها السابقة (آيات أرضية) ولتقف بسيف شعرها متمنية موتاً صوفياً لا في أحضان المحبوب بل في أحضان الناس .

« لا يفكر أحد في الورود ... »

ولا يهتم أحد بالأسماك ...

ولا يريد أحد أن يصدق ...

أن الحديقة تموت ...

وأن قلب الحديقة قد تورم تحت الشمس ...

وأن ذهن الحديقة وبهذه شديداً ...

في سبيله إلى نسيان ذكريات الخضرة ...

وكان مشاعر الحديقة شيء مجرد قد اهترأ في ركن من الحديقة ..

باحة منزلنا وحيدة ...

باحة منزلنا تتاهب ...

في انتظار مطر مجهول ...

وحوض منزلنا خال ...

والنجوم الصغيرة الفجة تسقط على الأرض من ارتفاع الأشجار ...

ومن بين النوافذ الباهتة منازل الأسماك ..

هأن في الليل رنين سعال ...

باحة منزلنا وحيدة - أي يقول : لم يعد في وسمي شيء ...

لم يعد شيء في وسمي ...

لقد حملت مسئوليتي ..

وقمت بعمل ..

وهو في حجرته من الصباح إلى الغروب يقرأ إسا في الشاهنامة أو ناسخ التواريخ ، أي يقول لأمي : وماذا في أن تكون الحديقة موجودة أو لا تكون ...

إن معاشي يكفي - وأمي طوال حياتها ، فرشت سجادها ..

على أعتاب الخوف من الجحيم ..

وفي أعماق كل شيء ...

تقتضى آثار معصية ما ..

وتظن أن كجفريات ما ..

قد دنس كل الحديقة ..

وأمي مذنبه بالطبيعة ، تقوم برقية كل الورود ..

وكل الأسماك ..

وتقوم برقية نفسها ..

أمي في انتظار المهدي ، والمائدة التي سوف تنزل من السماء - وأخي يقول : إن الحديقة مقبرة ..

ويصر من ذبول النبات ...

ويحصى جثث الأسماك ..

التي تتحول تحت جلد الماء المريض إلى ذرات فاسدة ..

وأخي مدمن فلسفة ..

ويرى أن شفاء الحديقة في هدمها تماماً ..

وهو يسكر ...

ويضرب الأبواب والجدران بقبضته ..

وهو مؤلم جداً ومحبط وبائس ..

ويجمل يأسه معه إلى الشوارع والأسواق ...

مثل بطاقة هويته ومفكرته ومتدبليه وولاعته وقلمه ...

ويأسه تافه إلى درجة أنه يضع كل ليلة في زحمة حان -

وأخفى التي كانت عاشقة للورود ...

وكانت تبوح لها بنجواها عندما تضربها أمي ...

وأحياناً كانت تدعو أسرة الأسماك إلى وليمة من الحلوى

والشمس ..

منزلها الآن في الطرف الآخر للمدينة ..

وهي في منزلها الصناعي ..

ذي الأسماك الحمراء الصناعية ...

وتحت أخصان أشجار التفاح الصناعية ..

تؤلف أغاني صناعية ...

وتضع أطفالاً طليعين ..

إنها عندما تأتي لزيارتنا وتتلوث أطراف تنورتها من فقر

حديقتنا ..

تأخذ حمام كلوتيا ..

وعندما تأتي إلينا ...

تكون دائما حبل - باحة منزلنا وحيدة ...
ومن خلف الأبواب طوال النهار تبيت أصوات
التحطم ...
والانفجار ...
وجيراننا يزرعون في حدائقهم بدلا من الورود ...
البنادق والمدافع الرشاشة ...
جيراننا يمشون دائما أحواضهم المصنوعة من
القيشال ...
والأحواض ...
حتى دون أن تعلم ...
مخازن سرية للبارود ...
وأطفال شارعنا يملأون حقائبهم المدرسية بالقنابل
الصغيرة ...
باحة منزلنا في دوار - إنني أخشى زمتا ...
أفقد فيه قلبي ...
إنني أخشى مجرد تصور عبث هذه الأيدي ...
وأخشى مجرد تمجيد غرابة هذه الصور ...
إنني وحيدة مثل تلميذ ...
يجب وحده درس الهندسة ...
وأفكر : ينبغي أن تحمل الحديقة إلى المستشفى ...
وأذكر وأذكر وأذكر ...
وقلب الحديقة قد تورم تحت الشمس ...
ودهن الحديقة ..
في هدوء شديد ..
في سبيله إلى نسيان الحضرة (٢٨) .

لكن فروغ لم تفقد قلبها قط ، وفي مرحلة البراءة
والنبوءات ، كانت دائما بشغافية قلب تتنبأ بما سوف يحدث ،
كانت تسخر من أمها التي تنتظر المهدي . لكنها في أخطر
فصائلها على الإطلاق لم تفعل سوى أن تتنبأ بظهور مهدي من
نوع جديد . وكم تطورت الشاعرة التي كانت تعانق موتها .
ولتنظر إلى البراءة والإيمان معا في قصيدتها (شخص لا يشبه
أحدا) :

« رأيت أن شخصا سوف يأتي ...
رأيت في النوم نجمة حمراء (٢٩) .. »

أطار الله جفني عيني ...
وطردني من الدنيا ...
وأصابني بالعمى ...
إن كنت أكذب ...
لقد رأيت في النوم هذه النجمة الحمراء ...
ولم أكن نائمة .
سيأتي شخص ...
سيأتي شخص ...
شخص آخر ، شخص أفضل ...
شخص لا يشبه أحدا ...
ليس كأبي ...
ليس إنسيا ، ليس مثل يحيى ...
ليس مثل أمي ...
شخص يشبه من ينبغي أن يكون ...
أطول قامة من أشجار منزل المعمار ...
ووجهه أسطع نورا من وجه إمام الزمان ...
ولا يخاف حتى من أخ سيد جواد الذي ذهب ولبس ثياب
العسكرية ...
ولا يخاف حتى من سيد جواد نفسه الذي يملك كل
حجرات منزلنا ...
واسمه كما تناديه أمي في أول صلاتها وفي آخرها ...
يا أقضى القضاة ويا حجة الحاجات ...
وهو يستطيع أن يقرأ كل الكلمات الصعبة في كتاب السنة
الثالثة بعين مغمضة ...
ويستطيع أن يطرح الألف من العشرين مليون ...
ويستطيع أن يشتري كل ما يلزمه من متجر سيد جواد
نسيئة ...
ويستطيع أن يقوم بعمل ما ...
يحمل لمبة اسم الله الخضراء كالنجم ...
فوق سماء مسجد « مفتاحيان » قضى ثانية ...
آه ...
ما أجل الضوء .. ما أجل الضوء ..
وكم ألمي ...
أن يملك يحيى دراجة ذات أربع عجلات ...
ومصباحا غازيا ...

وكم أتمنى أن أركب دراجة بحى ..

بين ثمار البطيخ والخربوز ..

وأدور حول ميدان المحمدية ..

آه ...

ما أجل الدوران حول ميدان المحمدية ...

وما أجل النوم فوق السطح ...

وما أجل الذهاب إلى الحديقة القومية ...

وما ألد طعم البيسى ...

وما أجل دخول سينما فردين ..

وكم أسعد أنا بهذه الأشياء ..

وكم أتمنى ..

أن أشد جدائل ابنة سيد جواد - لماذا أنا صغيرة

هكذا ؟

لماذا أتوه في الشوارع ؟ وأب وهوليس صغيرا لا يتوه في

الشوارع ؟

لماذا لا يقوم بعمل يقرب محبى هذا الشخص الذى زارنى

في النوم ؟ - وسكان حى المذبح ..

وحق تراب حداثتهم من الدم ..

والمياه في أحواضهم دم ..

ونعال أحذيتهم دم ...

لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ لماذا لا يقومون بعمل ما ؟ -

سيأت شخص ما ...

سيأت شخص ما ...

شخص معنا بقلبه ..

معنا بنفسه ..

معنا بصوته ..

شخص لا ينبغي أن يقاوم أحد بحبه ...

أو يقبض عليه ..

ويلقى به في السجن ..

شخص ربى بحبى تحت الأشجار المعجوز ..

ويوما بعد يوم ...

يكبر وينمو ...

شخص يأتى ..

من المطر ..

من صوت نساظ المطر ، من بين حفيف الزهور ..

من سناء ميدان التوبخانة ..

وعند الموائد ..

ويقسم الخبز ..

ويقسم البيسى ...

ويقسم الحديقة القومية ...

ويقسم دواء السعال الأسود ...

ويقسم الأماكن في المدارس ...

والأماكن في المستشفيات ...

ويقسم الأحذية البلاستيك ذوات الرقاب ...

ويقسم سينما فردين ..

ويقسم أشجار منزل سيد جواد ..

ويقسم كل ما عبه الطبيعة ...

ويعطينا أيضا نصيئا^(٣١) ..

كان من المحال أن تخون فروغ موهبتها. تقول في حديث

فها :

« من الصباح وحتى الليل ..

حينما أنظر أرى شيئا ينفجر ..

وعندما أريد أن أكتب الشعر لا أستطيع أن أخون

نفسى^(٣١) »

وأثبتت فروغ أن الفنان الحقيقي لا يمالئ السلطة

حتى إن كانت قد شاركت بالطبع في صنعه . وبعد قصيدة

الرؤيا ، أمرت أن تصمت ، وأن تعود إلى أشعارها التى خلقت

شهرتها ، فكان جوابها بأخر قصيدة كتبتها (الصوت هو الذى

يبقى فقط) :

« لماذا أتوقف ؟ لماذا ..

لقد ذهبت الطيور تبحث عن الماء ..

والأفق عمودى والأفق عمودى ...

والحركة حركة نافورات ...

وفي حدود الرؤية تدور كواكب نورانية ...

وفي مستوى الارتفاع ..

تكرر الأرض ..

والمطبات الهوائية تتحول إلى فجوات للربط ..

والنهار منبسط .. لا يحتويه خيال دود الصحف

- الضيق
- لماذا أتوقف ؟ ..
- إن الطريق يمر من بين شعيرات الحياة الدموية ..
- وطبيعة جو سفينة رحم العمر ..
- سوف تلتقي الخلايا الفاسدة ..
- وفي محيط فضاء الطلوع الكيميائي ...
- الصوت فحسب ...
- الصوت فحسب هو الذي يجذب ذرات الزمان ..
- فلماذا أتوقف ؟ - ماذا يمكن للمستمتع أن يكون ..
- ماذا يكون المستمتع إلا مكانا لتوالد حشرات الفساد ..
- والجثث المتعفنة تسجل أفكار ثلاثة الموتى ..
- والخصى ..
- في الظلمة أخفى فقدانه الرجولة ..
- والصر صار ..
- أه من الصر صار عندما يتحدث ..
- فلماذا أتوقف ؟ عون الحروف الرصاصية عبث ..
- عون الحروف الرصاصية لن يخلص فكرة حقبة ..
- أنا من سلالة الأشجار ..
- يصيف تنفس الهواء الراكد بالملل ، وقد نصحنى الطائر الذي مات ...
- بأن أظل محتفظة بفكرة الطيران ...
- وفي النهاية فإن كل القوى تتوحد ..
- أجل نتوحد بأصل الشمس المضينة والانصباب في شعور النور ...
- وطبيعي أن الطواحين الهوائية قد اهترأت ..
- فلماذا أتوقف ؟ إنني أضع سنابل القمح الغضة تحت ثديي ...
- وأرضعها - الصوت ..
- الصوت ..
- الصوت ..
- الصوت فحسب ...
- صوت ميل العشب الأولى إلى النمو ...
- صوت الرغبة الشفافة للماء في الجريان ...
- صوت انبهار نور نجمة على جدار التراب المادي ..
- صوت انعقاد نقطة المعنى ..
- وانبساط الذهن المشترك للعشق - الصوت ...
- الصوت ..
- الصوت فحسب ..
- هو الذي يبقى ..
- في موطن الأقزام ..
- ومعايير التقييم ..
- دوما دارت حول مدار الصفر ..
- فلماذا أتوقف ؟ أنا ممثلة لأوامر العناصر الأربعة ...
- وأمر تدوين لائحة قلبي ..
- ليس من شأن حكومة العميان المحلية ..
- وأى شأن لي ..
- بعواء طويل وحشي ..
- في قضيب حيوان ...
- وأى شأن لي بالحركة الحفيرة للدودة في مخزن قطعة تين
- اللحم ؟ لقد ألزمني نسل الزهور الدموية بالعيش ...
- نسل الزهور الدموية ..
- هل تفهمون ؟ (٣٣)
- تذكر الأقزام وحكومة العميان المحلية والخصيان، لم يتركوا شروخ حياتها الجديدة بعيدا عن الحركات الحفيرة للدودة في خلاء لحم ، ولعلمهم كانوا يترصدون حركاتها والشوارع التي تمشي فيها ومواعيدها ، ويتفقون مع سائق الشاحنة التي دهمتها ذات عصر بينما كانت تكتب :
- هـ نحن يقدمني أحد إلى الشمس
- ونحن يحملني أحد إلى وليمة العصفور .
- فلتحفظ الطيران
- فالطائر موشك على الموت (٣٤)

الهوامش :

- ١ - من خطاب موجه من فروغ إلى صديقها القصاص الإيراني إبراهيم گلستان . في الكتاب التذكاري جاودانه فروغ ص ١٤ .
- ٢ - ديوان (أسير) ط ٩ ص ١٢ .
- ٣ - الديوان نفسه ص ١٣ .
- ٤ - ديوان (أسير) ص ٣١ .
- ٥ - أسير : ٣٤ .
- ٦ - أسير : ٤٠ .
- ٧ - أسير : ص ٤٥ .
- ٨ - أسير : ص ٩٩ .
- ٩ - أسير : ١١٦ .
- ١٠ - من دراسة لصدر الدين آخفي في مجلة سيد وسياه ٢٩ بهمن ١٣٤٥ هـ . ش .
- ١١ - ديوان : ديوار : الجدار ط ١٣٥٤٦ هـ . ش . ص ص ١٣ - ١٥ .
- ١٢ - ديوار : ص ص ٣٩ - ٤٠ .
- ١٣ - ديوار : ص ٩٢ .
- ١٤ - ديوار : ص ١٤١ - ١٤٢ .
- ١٥ - عصيان : ط ٤ تهران ١٣٤٨ هـ . ش . ص ص ٩٧ - ٩٨ .
- ١٦ - عصيان : ص ٦٠ .
- ١٧ - عصيان : ص ص ٩٧ - ٩٨ .
- ١٨ - من أحاديثها لمجلة « آرش » صيف ١٣٤٣ ش .
- ١٩ - ديوان : تولدی دیگر : ط ٣ تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ١٤٨ - ١٥٦ .
- ٢٠ - من أحاديث مجلة آرش التي سبق ذكرها .
- ٢١ - تولدی دیگر ص ص ٢٠ - ٢٣ .
- ٢٢ - تولدی دیگر : ٣٠ - ٣١ .
- ٢٣ - تولدی دیگر : ٤٠ - ٤٣ .
- ٢٤ - تولدی دیگر : ٨٧ - ٨٨ .
- ٢٥ - تولدی دیگر : ١١٠ - ١١٣ .
- ٢٦ - القصيدة منشورة في ط ٣ من تولدی دیگر ص ص ٩٨ - ١٠٥ وإن كانت ترجع إلى مرحلة لاحقة من حياتها .
- ٢٧ - لم أتناول قصيدة (فلنؤمن في بداية فصل البرد) لأنها منشورة في كتابي الشعر الفارسي الحديث . الهيئة العامة للكتاب . ١٩٨٢ .
- ٢٨ - من ديوان فروغ الرابع الذي نشر بعد وفاتها إيمان بياوريم دو آغاز فصل سرد - تهران ١٣٥٣ هـ . ش . ص ص ٥١ - ٦٠ .
- ٢٩ - النجمة الحمراء في المأثور الصوفي الفارسي علامة على ميلاد النبي أو الولي ولا علاقة لها بالنجمة إياها . انظر : مثنوى مولانا جلال الدين الرومي ، الكتاب الثالث ، ترجمه وشرحه إبراهيم الدسوقي شتا - الزهراء للإعلام العربي - ١٩٩٢ - ص ٤١٢ .
- ٣٠ - القصيدة من ديوان : إيمان بياوريم ص ص ٦٤ - ٧٢ .
- ٣١ - من أحاديث لفروغ في مجلة آرش صيف ١٣٤٣ ش .
- ٣٢ - من ديوان : إيمان بياوريم ص ص ٧٦ - ٨١ .
- ٣٣ - ما تبقى من آخر قصيدة كانت تكتبها ونشرت تحت عنوان : « دم گرفته » ص ٨٦ من ديوان : إيمان بياوريم .

من واقع معايشة الجنون عن الحرية والإبداع :

مستويات توجه حركية الوجود

بين حالات الجنون
والإبداع والعادية

يحيى الرخاوى

أحسب أنه بتقديم هذا الفرض الرابع عن «الحرية والإبداع» تكون قد تكاملت أبعاد مشروع نظرية مصرية عن الإبداع ، تتجاوز مسألة الإنتاج الإبداعي إلى إبداع الحياة ، وتربط ما بين الفرائز (العدوان فالجنس) والبيولوجي (الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع) والجدلية (جدلية الجنون والإبداع) ومستويات توجه الحركة (الحرية) بما تشمل من دوافع وتنشيط ونجس وطبيعة علاقات وموضوعية وغائية .

وهذا المدخل من متطلق الحرية ليس جديدا تماما بالنسبة للفروض السابقة ، فهو يربط بينها ، إلا أنه يضيف تحديد أبعاد مزيدة فيما يتعلق بالحركية ، ومجالات المنظومات المتوازية والمتواصلة ، والمستقلة ، ومعاني المرونة ، والتوجه ، وضرورة الاعنادية الملته والمرحلية ، ومستويات الوعي ونجسده ، ومستويات الاختيار ، وموضوعية المبدع وواقعيته ، وإعادة تأكيد مفهومات «العادية» و«الجنون» و«الإبداع» ، من حيث هي حالات متناوبة في الحياة العادية لكل البشر ، بدلا من تصنيف البشر أساسا ، وربما تماما ، إلى عادي ومبدع ومجنون .

١ - عود على بدء :

أتحرك فيها بصعوبة حتى لا أكاد أخرج منها ، (لا أستطيع ، ولا أريد) . وقد حاولت تحديد الموقع اللغوي الخاصة في كل مرة دعيت هذه المجلة الغراء للإسهام بما ترى ، حدث ذلك منذ البداية في دراسة (إشكالية العلوم النفسية والنقد

أحسب - ابتداء - أن على أن أحدد موقعي هذه المرة ، أكثر من كل مرة . ذلك أنني أكتب في منطقة (/ من منطقة)

المساعدة ، وأن موقف المبدع من المادة الأولية ، وناتج التمتع ، وتكثيف الزمن ، هي ما يحدد مسار هذه المادة وأملها من حيث نوع الإبداع ومستواه ، وانتهت إلى إلغاء تقسيم الناس ما بين عادي ومبدع ، ومجنون ، ليحل محل هذا التقسيم النظر إلى كل فرد باعتباره حالة تتناوب عليها الحالات الثلاث : حالة الإبداع ، وحالة الجنون ، وحالة العادية بدرجات مختلفة ، وفي أطوار متلاحقة ، ظاهرة وباطنة ، منتظمة وغير منتظمة ، وتصورت بذلك أنني فضضت الاشتباك بين حتم الإبداع للشخص العادي من خلال الإيقاع الحيوي اليومي ، وبين تفرد أشخاص بذاتهم - وهم قلة بالضرورة - أن يكونوا المبدعين دون سواهم ، حيث تكون المحصلة النهائية لكل فرد هي نتاج موقفه من أطوار نبضه ، وتعمله الوعي بجلده واختياره نوع مسار حركيته . وفي محاولة الوفاق بين فرض الإيقاع وفرض الجدلية ، ذكرت تحديداً : « إنه لا ينبغي أيضاً أن نتصور أن تأكيد تلقائية النشاط ونوعية الإيقاع الحيوي تضمنان أى ترجيح لإلغاء دور الإرادة الفردية ، ومسئولية الرؤية ، وأرضية التركيب الشخصي ؛ ذلك أن النقاط التنشيط ، بل السعى إلى استثارته ، والمشاركة في توجيهه ، ثم تحمل مسؤولية الوعي به ، والحيلولة دون إحباطه ، فالصبر على عدم الإسراع بإجهاضه بالإضافة إلى تعهده فصقله ، فرفض إزعابه ، والنهوض بثقله ، فاكتشاف نفسه وحوار نقده - كل ذلك وغيره هو وظيفة «التوجه الإبداعي الإرادي الفردي لكل مبدع على حدة» .

وهذه النقطة من أهم مداخل هذه الدراسة عن الحرية . وفي فرض سابق عن هذا وذلك^(٤) ، وإن ظهرت صورته المعدلة المعقب عليها من جديد ، عن « طاقة العدوان وحركة الإبداع »^(٥) ، كان المدخل إلى الإبداع من خلال إعادة النظر في دور غريزة العدوان في فعل الإبداع خاصة . وبعد مراجعة مفهوم العدوان والكشف عن جانبه الإيجابي ، أبت دوره في استيعاب هذه الغريزة للسمو بها (وليس للتسامي عنها) في عمليات الإبداع الأخطر والأعمق (والذي أسميته الإبداع الخالق) تميزاً له عن الإبداع الأقل قلقلة واختراقاً بما أسميته الإبداع التواصل (أو الإبداع الموهبة) الذي تقوم غريزة الجنس باحتوائه والتعبير عنه .

الأدب^(١) ، حيث حاولت تحديد كلمة «نفسية» إذ تضاف إلى الأمراض أو الطب أو التحليل أو النقد ، فالطب النفسي غير علم النفس غير علم السلوك غير التحليل النفسي ، فأين يقع النقد النفسي ؟ وإلى من من هؤلاء ينتسب على وجه التحديد ؟ وقد أردت - إذ ذاك - أن أبين أن النقد النفسي ، رغم اسمه ، لا يمكن - في النهاية - إلا أن ينسب إلى متعاطيه شخصياً - بكل ما هو - حتى لو استعمل لغة نفسية بذاتها ، وذلك من خلال انتقائه ودفاعاته وإطاره المرجعي ومدرسته الفكرية جميعاً .

ثم وضحت في الدراسة التالية عن (الإيقاع الحيوي ونضج الإبداع)^(٢) ماهية البيولوجي إذ هو حياة قبل أن يكون مادة حسية وكيميائية ، ومن هذا المنطلق بينت علاقة هذا البيولوجي حالة كونه إيقاعاً حيوياً في عالم لا يسير إلا من خلال ملته وسيطه ، بدءاً من التفاعل الكيميائي حتى دورات الكون التي نعلمها والتي لا نعلمها ، وربطت ذلك بعملية الإبداع التي تحتاج إلى كلا الطورين (الماء والوسط) لستم عند الشخص العادي والمبدع على حد سواء ، وكان أصعب ما عرضته هنا هو تأكيد أننا كلنا - بلا استثناء - نبدع بوصفنا بشراً نبض ، ولكننا نختلف في لغة الإبداع ونتجه وطول زمنه : هل الناتج هو إبداع مشكل في رموز معلنة ، أم هو نمو ذاتي أم هو تطور نوعي .

وقد أثار هذا الفرض حفيظة بعض المبدعين الذين يفضلون أن يتميزوا عن العادي ، كما طلب مني ناقد متميز أن أزيدها شرحاً وتفصيلاً في أعمال لاحقة لشدة غرابتها وجدتها ، بعد أن ألمح أن هذه الدراسة انبثقت من لحظة جنون خاص . ثم جاءت الدراسة عن (جدلية الجنون والإبداع)^(٣) فأتاحت لي أن أبين ابتداء ذلك الخلط الذي ينشأ من استعمال كلمة جنون وهكذا من النقاد والأدباء والدارسين على حد سواء ، كما أشارت إلى أن الأطباء لم يستقروا على مضمونها لدرجة أنهم حذفوها من لغتهم ، أو كادوا ، ليستبدلوا بها أوصافاً سلوكية ليس لها أغوار ولا أبعاد ، وأكد أقول ولا فائدة (إلا التواصل زائف) ، وإن كانت للعالم السلوكية شديدة التحديد .

وقد ربطت ما بين هذين الفرضين بما يمكن أن يكون بداية هذه الدراسة عن الحرية ، حيث بينت أن مستويات الجدل

٢ - منطلق وطبيعة هذه الدراسة :

علاقة الحرية بالإبداع هي جزء لا يتجزأ من مهنتي ووجودي شخصياً ، وأنا لا أكاد أستطيع الفصل - للأسف - بين مهنتي ووجودي بمختلف صوره ، وخاصة حالة كون أخلق وعي ووعي البشر العرايا (إلا من فطرهم النافية الرفض المتأثرة المتمللة = الجنون) الذين يشاركونني مآزق حياتي / حياتنا .

وقد استعرضت بإيجاز معظم ذلك في التعقيب على هذه الدراسة وانتهيت إلى القول :

« وإذا كانت عملية التشييط الأولى تنتمي إلى الإبداعية البيولوجية ، فإن عملية التحطيم والاقترام تنتمي إلى إيجابية العدوان بدرجة مناسبة من الإرادة الغائية والوعي الفاعل النشط » .

ثم أضفت ، وبعبارة أخرى :

« فإن الانتقال من مرحلة الإمكانية البيولوجية المتاحة في (فعل التمتع والبسط / إيقاع) ، لا تصبح ناتجا إبداعيا متميزا ومرصودا إلا إذا انتقلت إلى مرحلة الصياغة في جرعة مكثفة مخترقة كاشفة ، وإبرادة حاسمة ووعي مسئول ، وهذه المرحلة الأخيرة - مرة ثانية - هي التي تحتاج قدرا هائلا من الطاقة الملتحمة بالوعي والإرادة (وخاصة فيما أسميته الإبداع الخالق مرة والإبداع الفائق أخرى) طاقة تكون قادرة على الحفاظ على جرعة التشييط إلى غاية الإبداع المنتج » .

فتأت هذه الدراسة عن الحرية لتعطين الفرصة لشرح ، وتعديل وتطوير ، كل هذا أو بعضه ، أو حتى للتراجع عن تأكيد ماهية الإرادة الغائية والوعي الفاعل النشط ، وعلى طبيعة الإرادة الحاسمة والوعي المسئول كما وردت في الفقرة الثانية .

إذن فهذه الدراسة لا تخرج عن هذه المنطقة المحددة في محاولة للإجابة عن تساؤلات تقول : إذا كان الإبداع هو فعل عادي ، وتمتعة بيولوجية إبداعية راتبة ، وكان ناتجه (نموا ذاتيا أو تشكيلا مسجلا) هو نتاج حركة دياكتيكية متصاعدة ، وكانت جذور دوافعه ، وإمكانات استيعابه شديدة الارتباط بكل من العدوان والجنس ، كما أنه يرتبط في كل آن بدرجة التمتع والمرونة وعدم التوازن الساعي إلى التوازن ، إذا كان كل ذلك كذلك ، فأين دور الإرادة والحرية فيه ؟ وإلى أي مدى يعاق بمعوقات الحرية والإرادة ؟ وقبل كل ذلك ، ماهية الإرادة والحرية فيما يتعلق بالإبداع ؟

فأنا أكتب إذن هذه المرة بصفتي معاشراً لوعي الجنون ، في مرضاي ومعهم ، وفي نفسي ، من خلاهم ، وبهم . وقد تساءلت وأسألت دائما عن أولئك الذين يكتبون عن الجنون^(١) دون أن يكون قد أتيت لهم الفرص الكافية لمعايشته ، خاصة أولئك الذين كتبوا عن الجانب الإيجابي له ، واقترضت دائما أنهم لابد أن يكونوا قد عايشوا جنونهم الخاص بطريقة رائعة متميزة . ودائما أتصور أن مهنتي قد أتاحت لي فرصة أكبر وأرحب لمعايشة الجنون في الداخل والخارج على حد سواء ، فرصة أن أضطر للتعري وهم يتعمرون ، وأن أغمر وهم يتحدون ، وأن أتناثر مسئولاً للملأني وإياهم وهم يتقدمون نحو الشفاء ، أو يزدادون عريا وتناثرا وتعديا وعناداً ، وقد اخترت هذه المرة أن أرجح كفة المعيشة المباشرة^(٢) مصدراً أساسياً لمواجهة هذه الإشكالية الصعبة عن الحرية ، مكتفياً بإضافة أغلب الاستشهادات والإيضاحات في الهامش دون المتن ، فأجرب هذه الطريقة التي تسمح بانطلاقة التتابع ، والتي تعطي للهامش القيمة نفسها ، التي يستحوذ عليها المتن .

٢ - ١ الفرض العام :

فليكن الدخول المباشر إلى التناقض الظاهر المقنم هو الصدمة البادئة ، ثم نرى .

فهى البداية البسيطة المزعجة مادام لا مفر .

ولا وجود للإبداع إلا إذا توفر له قدر مناسب من الحرية رغم أن الحرية - بمعنى إرادة الاختيار الواعي الظاهر - وهم شائع في أغلب الأحوال .

٢ - ٢ فروض مساعدة ، وأساسيات قبلية :

قد يكون هذا الطرح البدنى شديد الاختزال ، شديد التحدى ، مما يحتاج معه إلى تقديم بعض الفروض المساعدة ، كما يل :

١ - إن الحتمية تستطيع سببى يخفى أكثر مما يفسر .

٢ - إن الغائية احتمال مؤجل .

٣ - إن الإرادة الظاهرة (الواعية) ليست هى الدالة على وجود الاختيار .

ثم نضيف إلى ذلك بعض المقولات المتعلقة بهذه الفروض والتي كادت ترتقى لتخطى مرحلة الفرض ، وإن لم تصل إلى مرتبة الحقائق ، وأهمها :

١ - إن تعدد الذوات فى واحد ، وتبادلها ، وتراتبها يثير تساؤلات صعبة حول من يختار من بين هذه الذوات فى اللحظة المعينة ؟

٢ - إن اللحظة الآنية هى اللحظة الوحيدة الموجودة الواجدة (القادرة) رغم أنها ليست إجماع البعد الطولى حالة كونها متفاعلة فى الآن المائل طول الوقت . وبالرغم من كون المبدع ليس وليد اللحظة فقط (طبعاً) فإنه - أيضاً - ليس سوى هذه اللحظة .

٣ - إن بداية التحول النوعى ، الذى يعتبر الإبداع المنتج إحدى صورها ، هو نهايته ، هى بداية ذات اتجاه واحد (بلا عودة) رغم أن لها فى هذا الاتجاه الواحد تنويعات مختلفة .

٤ - إن ارتباط الإبداع بالبدن من منظور الإيقاع الحيوى^(٢) يلزمنا أن نرى دور الحرية فى عملية الإبداع من خلال بعدها الطولى أساساً ، وليس فقط من خلال حضورها الآن .

٣ - الحرية والجنون

يقف الجنون متحدياً فى بؤرة إشكالية الحرية^(٣) .

١ - فهو من ناحية يعلن القدرة على الاختلاف على حساب

أى مكسب ، وباقتحام أى مجهول ، فهو بذلك أحد مظاهر الحرية فى قصوى قدراتها الاقتحامية^(٤) .

٢ - ومن ناحية أخرى هو انسحاب كامل من كل المقومات الضرورية لاختبار حقيقة الحرية فى مواجهة الآخر / والواقع .

٣ - وهو من ناحية ثالثة استسلام للداخل القابع فى الظلام عادة ، بما يؤدي إلى نفي الحرية تماماً لتركنا فى مواجهة الوجود الخاوى إلا من التناثر المختلط المرجح فى المحل .

ويبرجاز أصوغها بالفاظ أخرى :

إن المجنون يخترق كل حاجز ، ويعيش كل مجاوزة ، وقفز فوق أسوار اللغة بلا لغة ، وهو يلعب بالزمن فى الزمن ، ولا يتبعه ، ولا يقع فيه ، لكنه فى الوقت نفسه ينتهى إلى هلامية ساكنة حتى لو تراجعت فى مكانها وكأنها تتحرك .

ثم بتعبير أكثر إيجازاً :

إن المجنون الحر الطلق هو هو الساكن الدائر فى محله فى انغلاق دوائرى متناثر . وهكذا ينفى الجنون الذى يبدو لأول وهلة ، وكأنه الحرية الكاملة ، ينفى الحرية تماماً وهو يبحثها من جذورها .

ومع أن الحرية تبدو - هكذا - ضرورة بل حتمية لاختيار الجنون ، فإن الجنون هو فى النهاية مقصلة الحرية .

إن الجنون هو فعل الحرية لتسحيل .

أو :

إذا كان الجنون اختياراً فى مستوى معين من الوجود فإنه ليس اختياراً للحرية ، وإنما هو نفسه الحرية القاضية على نفسها .

وهذه المأساة هى من أعظم إشكالات الجنون ، فهما وعلاجاً .

المجنون إذن يختار أن يجرم من اختياره .

وغير المجنون لا يملك (بوعيه الظاهر) أن يختار الجنون . أى أن الإنسان العادى (جداً) يبدو كأنه لا يستطيع (أعجز من) أن يُجِن .

ولايعنى ذلك أن الذى يختار الجنون واحد فقط من بين التنظيمات المتعددة للذات ، لأن الذى يعلن محصلة الاختيار هو الكل المتداخل فى واحد ظاهر ، وهو الكيان الذى له اسم علم ينادى به ، والذى يوصف بالجنون ، فبداية الاختيار تكون بترجيح أحد التنظيمات البدائية عن التنظيم الواقعى الناضج ، لكن الذى يحضر فى الوعى الظاهر هو :

(١) جماع آثار هذا النشاط البدائى ،

جنباً إلى جنب مع :

(٢) مظاهر مقاومة النشاط القائم لهذا النشاط المقترح ، بالإضافة إلى :

(٣) بقايا هزائمها فى آن .

والجنون الذى يقر باختيار جنونه أثناء العلاج النفسى المكثف ، لايفعل ذلك إلا وقد اطمأن لقدرة جنونه على التحدى ، فهو يقر الاختيار بعد تمكن الجنون من الحلول فى الوعى الظاهر ، ذلك لأن الجنون حين يكسر القشرة ليطل من الداخل ، إذ يقتحم الوعى الظاهر ، يصبح الداخل خارجاً أو جزءاً من الخارج ، وهنا يمكن إعلان إدراك أن الأمر كان اختياراً ، فهو الآن إعادة اختيار وتأكيد اختيار ماسبق اختياره . الجنون اختراق ما فى ذلك شك ، حتى لو كان اختراقاً محكوماً عليه بالهزيمة مثل النيزك الساقط . والجنون عدم متحد .

٤ - عن الإرادة والاختيار .

على غير مايشاع فى عابر القول ومتعجله ، لا بد من التنويه بأن الحرية ، رغم ارتباطها الوثيق بما هو إرادة ، وما هو اختيار واع بين بدائل ، إلا أنها ليست مرادفة لأى منها ، وإن كانت أقرب إلى الاختيار منها إلى الإرادة ، وقد استعملت قرب خاتمة دراسة العدوان الأحداث^(٥) لفظ الإرادة ووصفتها مرة بأنها غائية ومرة بأنها حاسمة ، وقد أتت الفرصة لمراجعة هذا وذاك . ثم إن مفهوم الإرادة بالمعنى السلوكى (الاختيار الواعى فى ظاهر الأمر) يعلن أن الإرادة تكاد تكون معدومة عند الفصامى بالذات (وهو الممثل الشرعى للجنون) بما يتنافى

أما المجنون فهو - بجنونه - يعلن أن له طريقاً آخر ، وأنه استطاع برغم كل شيء أن يرفض السائد الآمن ، وأن يتحدى ، ليسلك - منفرداً - الصعب المجهول .

وبديهى ، فإن علينا أن نتوقف هنا عند كلمات مثل « استطاع » ، ومثل « يرفض » ، ومثل « سوى » ، لكن ذلك سوف يكون له مكان مناسب بعد قليل .

٣ - ١ السماح بالجنون (حق الجنون)

هذا من ناحية فعل المجنون ، أما من ناحية السماح للمجنون أن يجن فإن للحرية دوراً أخطر ، ذلك أنه لكى يجن الإنسان (لكى يستطيع أن يجن) لابد أن يُسمح له (بشكل ما) بذلك^(١٠) ، أى لابد من وجود مساحة متاحة للحركة (فى الداخل والخارج على حد سواء) تسمح بأن يمارس فيها الإنسان اختلافه لدرجة اختيار هذا التقيض الشاذ المتحدى . وبديهى أن هذه المساحة (أو السماح) هى التى تتفرع فيها الاختيارات المتعددة بما فى ذلك اختيار الجنون . ولتوضيح ذلك ، فإنه على سبيل الافتراض : إذا كان القمع الخارجى مطلقاً (مائة فى المائة) والقمع الداخلى كذلك (مائة فى المائة) فإن الجنون مستحيل حتماً ، لأنه لم يعد ثمة سبيل لأى اختيار بين بدائل .

٣ - ٢ عن طبيعة الجنون والاختيار :

ولكن هل يحدث اختيار الجنون هذا بوعى آنى ، أم بقرار مسبق ، أم بوعى لاحق ؟

إن فهم مسألة اختيار الجنون يحتاج إلى التسليم بأساسين :

الاول : تعدد الذات^(١١) ، وأن اختيار أى ذات منها على حدة هو اختيار لاشك فيه ، حتى لو بدا على حساب الذات الظاهرة أو الذات الوعى الأقرب للسطح .

الثانى : هو أن الاختيار لا يظهر بشكله المباشر ، المعترف به ، إلا بعد بداية الجنون نفسه ، بما يسمى الاختيار باثر رجعى . أو اكتشاف أن الأمر كان اختياراً فى حينه ولكن من مستوى آخر^(١٢) .

٤ - ٢ المنظور التركيبي (والدينامي) للإرادة

ومن واقع سيكوباتولوجي تركيبي (دون تجاوز المنطلق السلوكي) فإننا نعيد القول بعد التعديل :

إنه في لحظة ما ، توجد قوة واحدة (نقطة انبعاث) في مستوى بذاته من مستويات التضج (والتنظييات التركيبية) ، نقطة تتمتع بدرجة مناسبة (لمستواها) من الوعي .

وتقاس الإرادة من منطلق تركيبي فاعل بناؤها الموضوعي ، وليس بمجرد إعلان حضورها أو تحديد اختياراتها . ومن ذلك : تناسب المساحة من الوعي :

- (١) مع الإدراك المعرفي .
- (٢) مع القرار الصادر .
- (٣) مع التنفيذ المناسب .
- (٤) مع المثابرة .
- (٥) مع التعلم اللاحق .
- (٦) مع التعديل المتاح وهكذا .

وكل ماعدا ذلك يصبح إرادة ناقصة أو «لا إرادة»^(١٥) .

ولم تأخذ الإرادة أكبر من حجمها في فعل الإبداع ، اللهم إلا عند بعض غلاة السلوكيين الذين يتصورون أن التدريب على القدرات أمر ينتهي إلى حفز الإنسان إلى وعي واضح وإرادة مشحونة كافية لفعل الإبداع . وهذا منفي عند كل من استطاع أن يعبر عن وعيه المتكاثف حالة كونه مبدعا^(١٦) ، وأحيانا يُخرج الاضطراب أعظم إنجازات الإبداع^(١٧) .

٥ - تشكيلات الحرية :

فإذا لم تكن الحرية هي الاختيار الواعي في عالمنا الظاهر ، ولم تكن مرادفة تماما للإرادة كما بينا ، فلا بد من أن نواجه إلزام التقدم نحو استكشاف مقومات الحرية أولا : كما نعينها في فعل الجنون ، ثانيا : كما تحضر في فعل الإبداع ، وأحيانا : في الحالة العادية . فنحن نواجه الحرية ، نعيشها ، نواكبها على مستويات مختلفة ويمظهر متعددة ، ليست متنافرة ولا يستبعد أحدها الآخر ، ومن ذلك :

مع فرضنا الأساسى وقلنا السابق من أن الجنون (والفصام في بداية ونهاية كل جنون) هو اختيار في حرية متحدية مطلقة ؟ الأجلر إذن أن نسترجع مفهوم الإرادة هنا في جذور تأصيلها كما وردت سابقا في ذلك السياق .

٤ - ١ ماهية الإرادة :

وبدون الدخول في تفاصيل أكبر ... نستطيع أن نقول :

«إن الإرادة دائما نسبية ، وإن غوها مثل سائر الوظائف النفسية ، يتناسب تناسباً طردياً مع مسيرة التكامل ، أى مع المساحة من النفس التي تعمل (معها) ، أى مع مدى الترابط وعمق الولاف المتصاعد ومستواه»^(١٨) .

وقد بينا في حينه التحديد السلوكي للإرادة بما لا يسمح بأى ترادف مع الحرية بمفهومها الأعمق ، وإن كان يسمح بداهة بالتداخل . وأعيد إثبات مناطق الاقتراب بين الإرادة والحرية من واقع العلاج أولا :

«إن أرقى درجات الإرادة التي قابلتها هي المتعلقة بموقف : الوعي المواجهي بتناقض الذات ، بما يصحبه من اكتساب ثم اختيار «المجال» الذي يحافظ على هذا الوعي ، وفي الوقت نفسه : الوعي بكلية الآخر بتناقضاته المخلة المتحدية ، ثم اختيار صحبته عن إلغاء جزء منه ، ومن ثم اختيار الوعي والمجال الذي يسهم في ترجيح الممارسة الواقعية المتصاعدة ، أو مادون ذلك» .

وما يهمني في هذا المقتطف هو تعبير «اختيار الوعي والمجال ...» ثم تعبير «الذي يسهم في ترجيح» . والعلاج النفسي الجمعي الذي أمارسه ، والذي وصفته تحديدا بتعبير «إحياء ديبالكيتيك النمو»^(١٩) إنما يهدف إلى الوعي بالجانب الآخر من كل قضية ، فإذا كان هناك جانب آخر ، فهناك اختيار ، وإذا أتيح الاختيار في مجال العلاج ونجح ، إذن فهو متاح في مجال المجتمع الأوسع ، وهو حقيقة إنسانية يدركها المريض ويحمل بها مسؤولية وجوده ، إذ يعتبر مرضه من ضمن وجوده ، فلو أنه عاوده بعد اختياله فهو حامل لمسئوليته لاعمالة .

في حالة العادية : الإرادة ظاهرة . ضيقة المجال ، محدودة الفاعلية ، زاعمة الحرية بقدر أكبر من حقيقتها .
وفي حالة الجنون ، فإن الإرادة : خفية ، فاعلة ، متعددة ، محصلتها مشلولة على المستوى الواقعي .

أما في حالة الإبداع فقد وصفها على أنها : فاعلة غائية ، لاحتياج حتما إلى قرار معلن مسبقا ، متعددة في تكامل .

وتطورا لهذه البداية التي مازلت متمسكا بمجملها رغم اقتراب (ولا أقول ترادف) الإرادة مع الحرية ، أعدت النظر في مستويات الاختيار ، فوجدتها متصاعدة مختلفة ، في كل من هذه الحالات بشكل يحتاج إلى تفصيل ، لما يتناسب مع النظر للإبداع من زاوية الحرية .

٦ - مستويات الاختيار

ولكن ما مستويات الاختيار التصعيدية ، أو (التدهورية التحليلية) التي يمثل بعض نتائجها الجنون أو نقيضه ؟ وهل هو مستوى واحد أم هي مستويات عدة ؟ وهل هي المستويات نفسها التي يواجهها الشخص العادي والمبدع ؟ أم أن للمجنون اختيارات أخرى على طول موجة تختلف عن تلك التي يواجهها العادي والمبدع ؟

مرة أخرى نتوقف للتذكر (ونكرر) أن المجنون الذي نعنيه بلفظ المجنون ، هنا ، خاصة نحن نتكلم عن حرية المجنون هو المجنون / المسيرة^(١٩) وليس صنفا معينا من الجنون^(٢٠) .

وسوف نطرح الآن مستويات الاختيار كما واجهتها ، من المنطلق الذي أكتب منه ، إذ رصدتها على الوجه التالي :

ولكن قبل أن أقوم بتعدادها أود أن أشير إلى أنها ليست مستويات اختيار بين الجنون والإبداع مثلا ، بل إنها مستويات اختيار عامة يواجهها البشر جميعا بغض النظر عن موقعهم من الحالات الثلاث ، وهم يختارون حالاتهم التي تختار بدورها أشكالاً وتفرعات من اختيارات هذه المستويات ، أي أنه اختيار مركب ذاتيا

(١) : إن فعل الحرية إنما يعلن بانثر رجعي حين نعيش آثارها في لحظة التغيير النوعي الذي يشير بدوره إلى طفرة الولاف الناتج عن التراكم المتضخم ، إذ هو تراكم يعلن في النهاية ولاف اختيارات متعاقبة لم تعلن (وما كان يمكن أن تعلن) في حينها ، وهذا مرتبط بالمقولة السابقة من أن الاختيار قد يكون اختيار المجال وفرص الحركة أكثر منه اختيار القرار المفضل بين البدائل .

(٢) وثمة حرية تعلن إذ تواكب انبعاث الوعي في مواجهة إعادة النظر في زحمة المعلومات في الداخل (والخارج) وهو الإعلان المصاحب لأعراض مثل خيرة تغير الذات (لست أنا هو) أو تغير الكون ، والحقيقة أنها ليست تغيرا وإنما إعادة اكتشاف بعد التخلص من بعض معوقات الحرية الجائمة تحت سحق إيقاع الحياة العادية الراتبة .

(٣) وثمة حرية تُفعلن في فعل حاضر مشلول مخترق يسمى الثورة .

(٤) والمجنون (مثل الثائر والمبدع) يمارس حرية حقيقية - أكثر من الشخص العادي - ولكن ليس أكثر من المبدع كما سنرى ، وهي حرية حقيقية رغم أنها خاصة فهو يتغير كيفيا نتيجة اختيارات سابقة .

وهو في البداية يحدد وعيه حتى يرى الداخل في الخارج ، ويعلم قدرته على اقتحام النفاض وإعلانها ، بل قبولها جزئيا (رغم عجزه الملاحق) ، ثم هو يقذفها في وجه من ينكرها (من السادة الأسوياء) ، وهو يخترق كل المألوف تحطيا ، ثم يتركه انسحابا باندفاعه منفردة وقادرة على أن تبقى وتحمله في موقفه / موقعه الجديد . وهذا هو الفشل الأخير الذي هو أيضا ضمن صفة حرية المجنون ، والذي يتقبله المجنون بقدر ما هو اختياره .

(٥) وقد ميزت بين أشكال الإرادة بما يلامس مفهوم الحرية في فرض الجدلية ، وذلك عند كل من حالة العادية (أي شخص حالة كونه عاديا) والجنون (أي شخص حالة كونه مجنونا) والمبدع (أي شخص حالة كونه مبدعا) ، ميزت بين أشكال الإرادة في كل حالة (وإن كنت قد عثرت على ذلك في الجدول دون اثنين)^(١٨) على الوجه التالي :

٦ / ١ اختيارات المجنون : جدول (١)

والإجابة عن هذه الأسئلة في حالة اختيار المجنون تتخذ شكلا ومسارا في تدرج متدهور ومتباعد في أن .
س ١ : أكون أو لا أكون :

جـ :

(١) فلأكن مجنونا « أنا » خير من أن أكون عاقلاً « لست أنا » هم صنعون لهم ، وسوف أكون غير ذلك بالرغم منهم ، حتى لو كان الثمن هو الاختلاف حتى المجنون .

(٢) لكنني - بجنون - لما حققي ، لم أعثر إلا على عدة أنوات متصارعة متزاحة ، فأين أنا ؟ رفضت أن أكون أنا من صنعهم فإذا بي لست أنا ، لا من صنعهم ولا من صنعى ، لست إلا سلب « أنا » (عفرية - نيجاتيف) وهى الصورة العاجزة للأنفس التى رفضته .
لا .. لست أنا ،

يا ويحى : لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

جـ :

(١) عجزت أن « أكون » ، سرقون بالعادية والنمطية وحين رفضت ذلك خدعت نفسى بجنون لم يحقق شيئا ، ليس هذا السلب هو « أنا » إنه نفى ما هو أنا وما يمكن أن أكونه .
يا ليتنى اخترت ألا أكون .

(٢) ولكن الطريق بلا عودة ، فلا أنا قادر أن أرجع كما كنت (« لا أكون » فى السر ، فأتصور أنى كنت) ، ولا أنا راغب فى ذلك ، ولا أنا قابل أن أوصل خداع نفسى فى أن تكون كينونى الجديدة (المجنونة) هى « أنا » الزائفة .

(٣) سوف أصنع نفسى : أصير .

(٤) ولكن كيف ؟ سوف أوصل الرفض والتقدم .

(٥) ولكنى اكتشفت أن صبرورق لى اخترتها ليست سوى زحمة « الأنوات » وتشتت التوجه .

(٦) أنا فى صيرورة : لكنها صيرورة إلى أفنى : أنا أندهور .

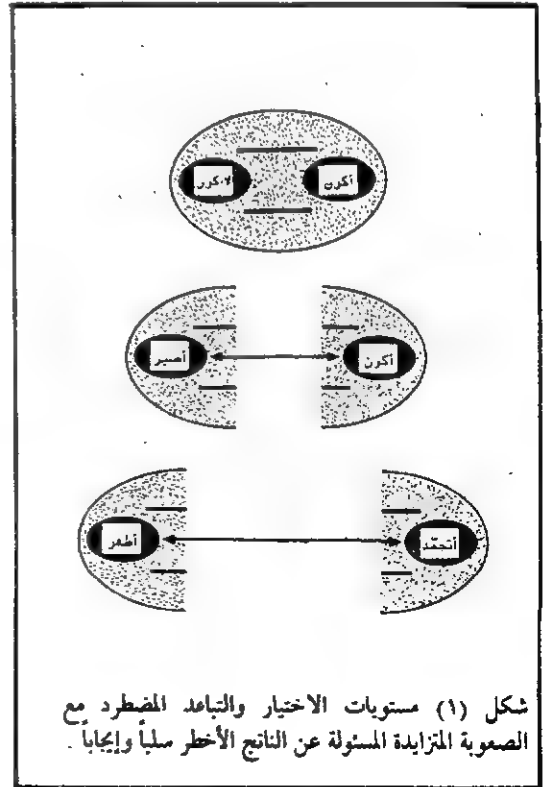
فالمجنون (الجنون / المسيرة) إنما يختار بين بدائل جوهرية هى الأسئلة الكيانية التى تواجه الإنسان مخواء كان عاديا أو مبدعا (أو بتعبير خاص فالاختلاف هو ما بين حالة الجنون ، وحالة العادية ، وحالة الإبداع) وتنتج هذه الأسئلة على الوجه التالى :

١ - أكون أو لا أكون .

٢ - أكون أو أصير (من الصبرورة) .

٣ - أتحمد (أسكن) أو أطفر (أثب) ، أنحول ، مندفعاً إلى مجهول خطر واعد ، بغض النظر عن النتيجة) .

وهذه الاختيارات تزداد صعوبة مع تدرجها ، فالسؤال الأول يقع طرفاه أقرب ، ونتائجه أكثر احتمالا ، أيا كان الاختيار وأيا كانت النتائج سلبية أو إيجابية ، والسؤال الثانى يعتمد طرفاه أكثر ، فيزداد الاختيار صعوبة ، وتزداد النتائج خطورة ، والسؤال الثالث يزداد أكثر وأكثر صعوبة وخطورة ، شكل (١)



س ٣ : أجمد أو أظفر .

ج :

(١) تنازلت عن كينونتي الزائفة كي « أصير » لكنني أصير أدنى بلا معالم ولا واحدة .

(٢) أريد أن أوقف هذه الصبرورة ، بل لعل اللا كينونة كانت أستر .

(٣) لا أستطيع أن أوقف صبرورة تتلنى ، أليست اختياري ؟

(٤) لكن لابد أن تقف بأى ثمن ، حتى بالسكون ، بالتجمد ، بفعل الدوائر ، بالاحياء .

(٥) أهذا هو الممكن ؟ أهذه هي نهاية محاولتي أن أكون ؟ هل محاولتي أن أكون وأن أصير هي في النهاية هذا الجمود

(الذى يظهر أحيانا عيانا في صورة التصلب الكائناتوني catatonic) ؟

(٦) لا .

(٧) فلاظفر مندفعاً بعيداً عن كل هذا ، حتى لو أدت اندفاعتي / طفرق إلى موت (الانتحار - مرضاً) ، أو

تخبطكم (الهياج القاتل) أو إلى مزيد من المجهول .. أى شيء ، أى شيء .

٦ / ٢ اختيارات المبدع : جدول (١)

وبدايات المبدع ومواجهته لهذه الاختيارات هي أقرب إلى المجنون منها إلى العادي^(٢١) .

س ١ : أكون أو لا أكون :

ج :

(١) أكون طبعاً . يكفى سرقة وكذبا ، طبعاً أكون . إن مجرد طرح السؤال هو إهانة ، فقط اكتشفت أنني لست أنا ، وهانذا أكون .

(٢) لكنني فائق الوعي ولن أكتفى بالرفض ، وإلا فسوف ينقضوا عليّ من جديد ، إما بالعلاج ، أو بالكذب .

(٣) سوف أصوغ نفسي عكس ما أراده ، دون أن تتناثر مني أو أنفيها .

(٤) الحماية الوحيدة هي أن أكون عكس ما أرادوا (وليس

« نفى » ما أرادوا) أثور ، وأختلف ، وأصنع ما أشاء دون استئذان ، وأعمق ذاتي الجديدة أكثر ، فأكثر فأكثر .

(٥) لم أستطع ، فسوف أعلنها ثورة عليهم .

(٦) لاستمر أنا بالخلف ، وبالرفض ، وبالمواجهة ، وكل هذا الإبداع المخالف هو « أنا » .

(٧) اخترت أكون وهانذا « أحمق ذاتي » .

(٨) لكن يبدو أنها ليست ذاتي (بل هي عكس ما أرادوا) حقيقة ليست « نجاتيف » ، حقيقة أني أتواجد في إبداعى ، حقيقة أني أفاجئهم بلغتهم ، بما لا يعرفون ولم يعملوا له حساباً .

(٩) لكنني لست أنا .

(١٠) يا خسارة !!!

لا .. لست أنا ، لم « أكن » .

س ٢ : أكون أو أصير ؟

ج :

(١) عجزت أن أكون ، خُذعتُ في حكاية « تقرير

الذات »^(٢٢) ، لا ينفع أن أكون أكثر مما هو أنا ، بما هو كائن ، كانوا قد سرقوني بالعادية ولتنمطية فخذعت نفسي

بكيان لم يحقق شيئاً ، (ليس أنا هو هذا الشبه المضاد حتى لو كان إبداعاً) هو « أنا » إنه عكس ما أراده ولكنه ليس ما أردت أن أكونه ، (رغم أنه ليس عفريتة أو نغيا بحثاً) .

(٢) لكن إذا كانت هذه ليست « أنا » ، فهل معنى ذلك أن ماكنته من قبل ، ما صنعوه هم : هو أنا ؟

طبعاً لا ، فاختياري هذا أفضل ، وأنا أضيف به ، وأشعر بذاتي ، وأعمقها وأؤكددها ، لكنني لا أنحرك من مكان .

(٣) مادمت لن أعود (أرفض ألا أكون ، ويستحيل) ومادمت لا أرضى به الكينونة التي هي « شبه أنا » ، فلسوف أنطلق منها إلى ما بعدها ، وليس فقط إلى عكسهم ، اخترت

أن « أصير » حتى ولو كان ذلك على حساب ما تصورت « أنا » بما ليس « هم » وصنيعهم .

(٤) ما أصعب هذا الجديد وأروعه .

(٥) هي حركة في اتجاه ليست أنا (وليست هم) .

(٦) لكنني هكذا أفقد نفسي : أضيع .

العبادة	الإبداع	الجنون	جدول (١)
<p>١ - ماهذا الكلام الفارغ ؟</p> <p>٢ - هانذا كائن وهكذا، فلماذا السؤال أصلا .</p> <p>٢ - حتى لو كان هذا الذي أكونه هو من صنهم</p> <p>٣ - لا أكون = أكون</p> <p>٤ - هذا أنا</p>	<p>١ - أكون (غير ما أرادوا)</p> <p>٢ - وأنا قادر أن أكون</p> <p>غير ما أرادوا ، أن أبدع .</p> <p>٣ - أن أبدع نفسي أو أنتج</p> <p>إبداعا يحققني .</p> <p>٤ - األم أبدع إلا عكسى .</p> <p>٥ - قواعدهم مازالت ترهقني</p>	<p>١ - فلاكن (غير ما أرادوا)</p> <p>٢ - حتى لو كنت مجنوناً</p> <p>٣ - لالست أنا</p> <p>٤ - ياويحي لم أكن</p>	<p>أكون > = (أو) < لا أكون</p>
<p>١ - وإذا كان هذا لا يكتفى ،</p> <p>فلاستزد منه هو ، ليكتفى</p> <p>٢ - أكثر ، أكثر ، عما هو نفسه وأنا .</p> <p>٣ - تطلعات ، وطمعى ،</p> <p>هما صيرورتي زيادة ماهو</p> <p>أنا «هذا هو نفسه»</p>	<p>١ - ليس هذا ماأردت أن أكونه</p> <p>٢ - إذا كان هذا ماهو أنا</p> <p>(أكون) فلا ، سوف أتقدم</p> <p>٣ - أصبر : هذا هو</p> <p>٥ - لكن يبدو أنها الصيرورة</p> <p>في المحل</p> <p>٦ - لم يعد يكفيني أن أصبر</p>	<p>١ - فشلت أن أكون (حتى مجنوناً)</p> <p>٢ - باليتنى اخترت ألا أكون</p> <p>٣ - سوف أتقدم (أصبر)</p> <p>٤ - صيرورتي ليست إلا</p> <p>زحمة عشوائية لأنوات مشلولة</p> <p>٥ - إنها صيرورة إلى أدنى</p>	<p>أكون > = (أو) < أصير</p>
<p>١ - يكفى هذا ؟ فهو الموت</p> <p>٢ - لكن</p> <p>٣ - لا أستطيع أن أجمع أكثر ،</p> <p>ولا أستطيع أن أنتظر</p> <p>٤ - فلأفعلها أنا</p> <p>٥ - أو أضيع كل ماجمعت</p>	<p>١ - فلأتوقف إذا لم يكن عندي</p> <p>إلا هذا</p> <p>٢ - أو فلا أفعلها ولكن ما يكون</p> <p>٣ - يابعد الشقة وخطورة</p> <p>الوثبة - الطفرة</p> <p>٤ - لكنها هي</p>	<p>١ - أريد أن أوقف هذه</p> <p>«الصيرورة إلى أدنى»</p> <p>٢ - حتى لو أتعجب</p> <p>٣ - لكن (أو)</p> <p>٤ - فلاكن كيأنا ملغوما</p> <p>أنطابير مقتحما</p> <p>(من يدرى)</p>	<p>أتعجب > = (أو) < أظفر</p>

س ٣ : أتعجب أو أظفر (٣٣)

ج :

- (١) اكتشفت أنني أكرر نفسي ، (بلا نفسي) .
- (٢) هي صيرورة رائعة لكن يبدو أنها معادة و... وبالعرض .
- (٣) قواعدهم ترهقني وتمنع صيرورتي الحقيقية .
- (٤) لكن من أداني ما الصيرورة الحقيقية ؟
- (٥) أى شيء إلى الأمام خير من هذه الصيرورة «العرضية» .

(٧) لابل إننى أنخلق كل يوم ، كل لحظة كل إبداع ، فهو الإبداع .

(٨) إننى أفاعجأ بى كلما أبدعت .

(٩) إننى دائم التغير ، إن الكينونة خدعة لكن الصيرورة هي الحقيقة شريطة ألا تتلاشى فيها الأنا .

(١٠) اخترت أن أصير فى إبداعى هذا ، لكن يبدو أن : هذا ، لا يكفى .

(١١) لا يكفيني أن أستمّد تحديد معالى (وجودى) من إبداعى . أرفض «أنا مبدع = أنا موجود» .

لا يختار التجمد ، وإذا به يقفز ، وهنا قد يتج الإبداع الخالق
الذى ليس كمثله شيء ، أو يجن تناقراً / ضياعاً / جهوداً /
تلاشياً .

٦ - ٣ اختيارات العادى (العادية) جدول (١)

وحتى نعلم ماذا يحدث للشخص العادى (مثلاً له الحالة
العادية) إزاء مآزق الاختيار هذه (الحرية) ، لابد أن نتحمل
بعض التصور لما لا يحدث ، وليس لما يحدث ، باعتبار أنه
حادث فى مستوى بعيد عن التداول بشكل أو بآخر .

س ١ : أكون أو لا أكون :

قد لا يطرح هذا السؤال أصلاً على كافة مستويات الوعى ،
بل إنه قد لا يطرح - فى الحالات القصوى للعادية - حتى على
مستوى الحلم^(٢٤) ، وقد يطرحه الشخص العادى طرْحاً
عقلانياً عابراً ، لامتعايشة تركييبية كيانية غائرة ، وسرعان
ما تسلم الإجابة لسلطة جاهزة بالإجابات ، سواء كانت سلطة
دينية أو اجتماعية أو غيرها .

وعدم طرح السؤال أصلاً هو إجابة ضمنية على التساؤل ،
فاللاكيونة عنده تساوى الكيونة ، وكأنه يجب (دون أن
يسأل) قائلاً :

جـ :

ما هذا الكلام الفارغ (أكون أو لا أكون ؟) ، هأنذا كائن
هكذا^(٢٥) ، وما يسمى اللاكيونة هو الكيونة التى يرتقيها
أى عاقل مثلى ، لا أكون أى أكون ، (وخلص) .

س - أكون أو أصير ؟

جـ - وإذا كان السؤال الأول لم يطرح أصلاً ، فمن باب أولى
أن السؤال الثانى لا يطرح أيضاً ، لكن ثمة مسيرة موازية
للصيرورة بالنسبة للشخص العادى ، وهى ليست صيرورة
كيانية ، وإنما هى صيرورة عادية بديلة عن الصيرورة
الكيانية .

والاختيار هنا أيضاً واضح :

فالخمول اليومى الذى هو ضد الطموح الفرعى والاستلاب

(٦) هذا الإيقاع المحسوب لم يعد يصلح .

(٧) فلاقتز - أندفع - أظفر .

(٨) لكن إلى أين ؟ أخشى من التناثر والضياع .

(٩) فلا أتوقف .

(١٠) لا أستطيع أن أتوقف ،

(١١) فلا أتوقف جداً ، تماماً ، أتجمد ، هو الموت الخامد .

(١٢) أو فلا أندفع بصيرورة حقيقية - أظفر .

(١٣) هى ذى : أنا أبدع فأنا غير موجود وعدم وجودى

وهذا هو وجودى الحقيقى .

(١٤) ولكن ذاك يحتاج إلى تغيير فى السرعة والإيقاع .

(١٥) ليكن ، فهى الوثبة إلى للجهول .

(١٦) يبدو أن «أنا» ، لكى تكون «أنا» ، لابد أن تستمر

و ليست «أنا» ، وليست هم» فى الوقت نفسه .

(١٧) ولكن ذلك يحتاج إلى دفعة هائلة حتى لو ...

(١٨) فهو هذا الإبداع الذى هو أنا إذ تنازلت عنها

وعنهم ، لأخلفنى ، وهم حتى دون لغتهم أو لغتى .

وغنى عن البيان أن نذكر أن هذا هو المسار التصميدى

الإيجابى على طول الخط ، لكن فى كل أزمة اختيار قد تطل

اختيارات الجنون ، بوصفها بديلاً يحمل البدايات نفسها

ويفرى بالمواصفات نفسها ثم لا يصل إلا إلى النهايات السلبية

السالفة الذكر .

فى المستوى الأول ، حين لا يكفى المبدع أن يحقق ذاته ،

وفى الوقت نفسه لا يرضى أن يرجع إلى حظيرتهم ، قد يرتقى فى

أحضان كيونة النفى لهذا وذاك ، وهو يتصور أنه بذلك يخلق

كيونته .

وفى المستوى الثانى ، قد يفريه اختيار الصيرورة ثم عدم

كفايتها حين تسير بالعرض لا بالطول ، قد يفريه أن يستسهل

مسيرة الصيرورة إلى أدنى (دون أن يدرك فى البداية أنها إلى

أدنى طبعاً) .

أما فى المستوى الثالث ، فالبدء مثل المجنون يقفز فى

المجهول باندفاع عملاقة رافضاً كل ما خلفه ، سلباً وإيجاباً ،

فالمبدء يرفض ألا يكون ، كما يرفض أن يكون مقررًا لذاته

فحسب ، كما يرفض أن يرضى بصيرورة عرضية ، وأخيراً فهو

التالى أصلا ، فإن العادى سواء رضى أم طمع ، فقد أجاب عن هذا السؤال باختيار الرضا والسكون^(٢٨) .

وليس معنى هذا أن الشخص العادى لا يغامر بديلا عن التجمد ، لكن المقامرة فى العادى (الحالة العادية) تتم بطريقة بديلة واستلاية وجزئية (مثل سباق السيارات أو المقامرة أو تجارب الإدمان) . وكذلك فإن اختيار الخمول فى هذه المرحلة إما أن يصل إلى درجة القفل بالموت المادى ، أو أن ينتهى بالتحلل العضوى قبل الموت مثل العته . كما قد تصل الطفرة / الاندفاع العادية إلى المجهول إلى فطر الانتحار ، الحقيقى أو البديل : الإفلاس أو زواج موسر . (انظر تطبيقات : حضرة المحترم) دون مرض نفسى معلن : أو دون جنون بالذات .

٧ -

مفهوم الحرية :

نبض الحركية فى ساحة مرنة :

إذا كنا من البداية قد نفينا الترادف بين الحرية والاختيار ، واستبعدنا الإرادة الواعية دليلا أوحدا للحرية ؛ فأين تقع الحرية إذن وسط هذه الاختيارات كلها . وبداية التحليل إن المسألة ليست مناقشة تعريفات مدارس مختلفة^(٢٩) وإنما هي عرض معاشة جديدة نحاول تحديد ما رأت ، بما فى ذلك ما تيسر من العوامل التى تجعل الإنسان يتقل من حالة العادية إلى الإبداع أو من حالة الإبداع إلى الجنون أو العكس فى أى اتجاه .

ومع ذلك - وبسببه - لابد أن يكون للحرية مفهوم يسمح بتعرف دورها ليس فقط فى ترجيح اختيار دون آخر ، بل فى التنقل بين المستويات .

وثمة مواصفات ومصاحبات لهذا المفهوم الغامض يمكن أن تشمل مقومات الحياة كلها ، مثل المساحة والتوجه والمرونة والحركة والدافعية والوعى والمعلومات والمعنى ، لكننا بذلك سوف نقع فى محذور استعمال لفظ جامع غير مانع لا يعنى فى النهاية شيئا .

هو البديل للصبرورة . ومن أجل الدقة فإن السؤال فى هذا المستوى من العادية لا يكون : أكون أو أصبر ، وإنما يستبدل بأسئلة مثل :

أرضى أم أنطلع

والمعنى هنا خطى جزئى . ليس فيه صبرورة حقيقية لأنه خال من التغير النوعى ، وكأنه قد ترجم إلى :

أكون ما أظنه ، أنا ، هكذا أم أطمح إلى أحسن ما يمكن أن أكونه أنا (الأنا نفسها) .

وكان الإجابة هنا (دون سؤال أيضا) تحتل الجانبين بالقدر نفسه :

أولا :

ج - أنا كائن فعلا ، وراض تماما ، وأحسن ما أكونه هو أحسن ما أمتلكه ، ما أثره به ، ما أفاخر به .

أو ثانيا :

ج - أنا غير راض وساجع ، وأزيد ، وأزيد ، وأزيد ، وهذه هي صبرورق أن أتمادى فيها هو أنا (أدق تصوير لهذه الصبرورة فى « حضرة المحترم » : نجيب محفوظ)^(٣٠) .

على أن العادى ، رغم تجنبه مواجهة هذا السؤال أصلا ، فإنه - أيضا - قد يتكلم فيه أو يطرحه طرحا معقلنا خاليا من النبض والمعاشة .

وعادة ما يستعين العادى بدعائم جاهزة تجنبه هذه المواجهة من البداية ، مثل تسليم مقاييس عقل لنص جامد (دينى أو إيديولوجى أو سياسى ... إلخ) .

وقد يكتشف العادى أن هذه الصبرورة كاذبة فعلا ، فيرجع إلى حالة من اللاعادية : إما الإبداع وإما الجنون (شحاذ نجيب محفوظ وغيره) :^(٣١)

س ٣ : أنجمد أو أظفر

ومرة أخرى لابد أن نستنتج أن هذا السؤال أبعد عن ظاهر وعى العادى من سابقه ، ذلك أن الصبرورة الكمية التراكمية الزائفة ، أو قل الصبرورة الجزئية أو الجانبية أو الاستلاية ، والرضا أو الخمول ، هي شكل من أشكال الجمود ، وبالتالي فقد تتم الإجابة عن هذا السؤال سابقا بحيث لا يطرح السؤال

على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع على جانب الجنون ، وبالتحرك ما بين العادية والإبداع بدلا من الإفراط في تضخيم العادية خوفا من الجنون .

البعد الثانى : ممانوعات الحرية ، وبالتالى ممانوعات الإبداع ؟

٨ / ١ المقومات القبلية (البنية الأساسية)

يحتاج الإنسان إلى التمتع بالحرية القادرة على إتاحة الفرصة للإبداع إلى بنية أساسية تحتية تسمح بالقدر المناسب للترجيح الفعل :

(١) المقومات الأساسية للحفاظ على الحياة بأبسط قدر من الضروريات .

(٢) درجة مناسبة من الأمان الأولى ، بالإضافة ، فى الوقت نفسه ، إلى درجة مناسبة من الأمان الأولى . وهنا يجدر بنا أن ننبه إلى أن المسألة ليست أماناً فى مقابل لا أمان ، وإنما هى تناسب دقيق بين هذا وذاك^(٣٠) .

(٣) جرعة مناسبة من المعلومات الأساسية (مفردات المعنى ، التغذية البيولوجية بالمعنى الأشمل)^(٣١) .

(٤) مساحة داخلية مناسبة لحركة المعلومات فى منظومات (والمساحة الداخلية هنا تشير إلى المرونة ، والتبادل بين حدود الذوات ، ومدى التخيل مما لا مجال لتفصيله الآن) .

(٥) مساحة خارجية مناسبة للحركة نفسها (والمساحة الخارجية هنا تشير إلى درجة السّاح ، وفرص النشر ، وموضوعية الحوار ، وحركة النقد ، انظر بعد «تطبيقات» .

(٦) حضور حركى (فعلى وفى للتناول) للآخر / كياناً حقيقياً واقعياً (وليس كياناً ذاتياً مسقطاً) ، وخاصة فى أزمنة النمو (الإبداع) .

(٧) فرص مناسبة للتفعيل والتعديل من خلال ما سبق كله .

(٨) دورات مناسبة لتنشيط النبض الحيوى الإبداعى (بما يحتمل الوعى به) بحيث يسمح النبض بإعادة التنظيم وخاصة فى ما هو طور البسط unfolding .

يبد أن ثمة متغيرات يبدو فى تناولها إعادة لمعلومات مدرسية ، لكن ذكرها هنا من منطلق هذا المفهوم الذى قدمناه للحرية خليف أن يساعد فى إيضاح بعض أبعاد الإشكالية .

وفى محاولة تحديد مبدئى حاولت فى عدة محاولات سابقة أن أتناول العوامل التى تؤثر على الحرية ومن ثم على الإبداع كما يلى :

«الحرية هى حركة الوجود لإعادة تخليقه بدرجة ما من الوعى والإرادة» .

هذا بإيجاز ضرورى ، أما التعريف الأشمل فخطر لى على النحو التالى :

«الحرية هى توجه جماع حركية الوجود بين منظومات بدلية ، فى لحظة بذاتها ، بقدر مناسب من الوعى ، فى حضرة (حضور) آخر ، مع وفرة من المعلومات المنة ، فى مساحة كافية ، بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج ظاهر (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ، ناتج له عائد يتعدل ويتبدل جدلا وتوليفا ، نكوصا وتفككا حالة كون الإنسان واعيا (جزئيا على الأقل) بمبدأ هذه الحركية أو مسارها أو عائدها أو بذلك كله .

فما العوامل التى تؤثر على هذه الظاهرة بحيث تتوافر لها مقوماتها التى يمكن أن تسمح بترجيح كفة أنواع الاختبارات بشكل أو بآخر ؟

٨ — مقومات الحرية وقبورها :

مادامت حركة الحرية بهذا التركيب المكثف ، والبعد جزئيا عن الوعى ، والممتد طوليا فى الزمن ، والمحتاج حتما للآخر ، والمتصل دوما بالحركة البيولوجية (وهى المشار إليها بالمرونة أساسا فى التعريف السابق) ، فإنه لكى نتدارس فرص الأديب المبدع (مثالاً للإبداع) فى أن يكون حرا فى إبداعه علينا أن ننظر فى بعدين يكمل أحدهما الآخر ، أو بتعبير أدق يوضح أحدهما الآخر (فهما واحد فى حقيقة الأمر) .

البعد الأول : ما المقومات الطولية فى نمو الإنسان (مشروع المبدع) حتى تتاح له فرصة مناسبة من الحرية تسمح له بالحركة التى تسمح له بمجاوزة العادية لاقتحام الاختيار الأعمق بدرجة من الوعى والحركية تسمح له بالتالى بترجيح جانب الإبداع

إلى ما هو إبداع أو إلى ما هو دورات فارغة أو مغلقة أو نهائية .

٨- وتظل مسئولية تعميق وتوريث الحركة المرنة من مسئولية الجنس عن بقاءه وتطوره من خلال البصم عبر الأجيال .

٩- ثم تأتي مشكلة الحرية في مواجهة الوراثة بمواجهة مسألة الوعي بكل هذا ، فالوعي بما تورث للفرد أو للمسؤول عن تربيته أسرة أو مجتمعا لابد أن يفهم من مسألة فرص التعديل بإرادة منتظمة ، التي هي جزء حتى من فعل الحرية (وان لم تكن هي هو كما أسلفنا) .

١٠- ثم تأتي الوراثة النوعية للمستويات التطورية (التنظيحات الهريركية) فيختلف كل فرد ، وكل عائلة وإلى درجة أقل ، كل جنس في مسألة قوة هذه المستويات وضعفها^(٣٣) ، وحين نورث مستوى أقوى من الآخر (أو أقوى مما هو عند غيرنا عما يمثله) إنما نورث تحديا في مواجهة كيف سيعبر هذا المستوى عن هذا الحضور الطاعى ، وأين يقع الوعي به من مسألة التحكم الإرادى في تناسب تعبيره عنه ، إذ نحن لا نورث فونية عنصرية أو نميزا فائقا لفرد أو لجنس بذاته ، وإنما وراثتنا لقوة هذا المستوى أو ذاك ، بعلامات سلوكية وفينوميتولوجية مؤكدة ، حملنا مسئولية مواجهة حضوره ودراسة مساراته والإسهام في توجيهه ، من خلال الحفاظ على إيجابياته ، وإتاحة الفرص المناسبة .

وخلاصة القول في هذه المنطقة أن الوراثة ليست عائقا في ذاتها في مواجهة ممارسة الحرية ، لكنها مسئولية تؤكد أهمية حركة البيولوجى في تناول هذه القضية .

٩- الجسد : عائق أم مجال ؟

ويجرنا الحديث عن الحرية من مطلق حركة البيولوجى ومرونة الوراثة إلى الحديث عن الجسد وعلاقته بالفكر ، والجسد هنا نقله بمفهومين متداخلين ، لا يتفصلان كما حاولت الفلسفة الوجودية أن تفعل ، فمن ناحية هو الجسد الفيزيائى الذى يشغل حيزا حقيقيا للوجود ، ولهذا يفضل أن نقصر لفظ الجسد عليه ، ومن ناحية أخرى هو الحضور

وإذا سلمنا بأن الإبداع مواكب دائم للحرية كما قدمنا ، فإن كل ما يؤثر على الحرية لابد أن يؤثر على الإبداع زيادة ونقصا ، وتحديد نوع ومستوى . ولتأخذ مثلا متحديا أساسيا من التركيب الجاهز الذى يبدو أنه ليس فيه اختيار أصلا .

٨ / ٢ الوراثة (مثال) :

ونحن نتكلم عن حركة البيولوجى ومرونة الوجود أساسا لما هو حرية ، لابد أن نقفز أسئلة ترجعنا إلى الأصل من حيث التركيب الجبل الفردى أو الجماعى مثل : هل ياترى ثمة استعداد خاص يسمح لفرد أو جنس بفرص ممارسة فعل الحرية (فالإبداع) أكثر من غيره ؟ وبأسلوب آخر :

هل يمكن أن يتصف فرد أو شعب (كما يشيع في بعض الحماسة الوطنية أو التمييز العنصرى) بأنه أكثر أو أقل حرية من آخر ، هكذا بطبيعته (الوراثية) ؟ ويبدى أن الإجابة عن هذا السؤال مثلها مثل أغلب الإجابات — سوف تكون تقريرية مبدئية بطبيعة الفرض المقدم . وفى ذلك نقول :

١- إنه لا يوجد مورث gene اسمه مورث الحرية .
٢- إن الذى يمكن أن يورث هو المرونة البيولوجية إن صح التعبير ، وهذه المرونة لها مظاهر متعددة ، من بينها الجنون الدورى ، ومن بينها الإبداع .
٣- إن هذه القابلية التى قد تورث هي أصلا مكتسبة من واقع المرونة الأصل في الكون من حولنا عبر تاريخ التطور^(٣٤) .

٤- ويمكن بالتالى أن يكسبها من لم يرثها فيما لا عمل لتفصيله هنا .

٥- كما يمكن أن يفقدنا من لم يدعها ويدربها .
٦- إن هذه المرونة والحركة — زيادة ونقصا — لا تحمل ابتداء ويشكل نهائى طريقة توجيهها إلى جنون أو إبداع أو عادية ، وإنما هي تعلن سهولة أو صعوبة الحركة عامة والدورية خاصة .

٧- وبالتالي فإن المسئولية تزداد حتما على المجتمع تجاه توجيه ناتج هذه الحركة — بقدر طاقتها الموروثة زيادة ونقصا —

الحركى المتجسد للوعى سواء لبس الجسد الفيزيائى أم لا ، وهذا ما غيبل إلى تسميته الجسم^(٣٤) ، والعلاقة بين الاثنين وثيقة ، فالمفروض طبيعياً ألا يكون فرق بين هذا وذاك ، إلا أن تطور الإنسان ، وتنازله عن النشاط الحركى الفعل بوصفه لغة أساسية وحضوراً ضرورياً لتعميق الوجود ، قد أدى إلى تنوعات من الانفصال جعل الوعى الحركى المجسم (الجسم) يحل محل الجسد العيان فى بعض الأحيان دون أن يلغيه .

وسوف نتحدث ابتداء عن الجسد (العيان الفيزيائى) ، ثم نتقل إلى الجسم (الوعى الحركى) . فالجسد اللحم الدم ، ليس مجرد حامل للرأس الذى يحتوى المخ ، المسئول عن الفكر ، لكنه جزء لا يتجزأ من حركية الوجود . والمعلومات ، وخاصة المفاهيم الأساسية الموروثة أو المصومة imprinted^(٣٥) لا تكون حامض الريبونوكليك الخاص فقط بخلايا المخ ، وإنما هى تفوص أيضاً فى خلايا الجسد ، وبالتالي يمكن أن يكون هذا الجسد . (العيان / الحسى / الحركى / اللحم / الدم) سجن لحركية الفكر كما يمكن أن يكون هو الوسط المرن الذى يسمح بمرونة حركية الفكر .

وقد عايشت هذه القضية من خلال أربعة مصادر أثناء ما أسميته معايشة الجنون : وذلك أثناء تمتع الضلال وتفكيكه وخاصة فى حالات البارانويا المزمته وتحت المزمته^(٣٦) وحالات اضطرابات الشخصية ، وإلى درجة أقل نجاحاً ، حالات الوسواس القهرى^(٣٧) وذلك باستعمال علاج التنشيط الجسدى (بالعدو أساساً والرقص إلى درجة أقل) وأثناء علاج الحرمان من النوم .

فقد لاحظنا أن البدء بتفكيك الوضع الجسدى من خلال التنشيط غير الراتب وغير المكرر وغير المألوف ، لو أنه تم فى صحبة آخر حقيقى ومتحرك (معالج / معالجين ذوى نوعية خاصة) فإنه يصاحبه تفكيك فى الضلال الثابت فى حالة البارانويا كما يصاحبه تفكيك فى المنظومة المفهومية الغائرة والمعوقة فى حالة اضطراب الشخصية .

أما فى علاج الحرمان من النوم^(٣٨) فقد لاحظنا أن كسر غمطية الإيقاع الليلنهاري (السرکادی circadian) بالسهر المتصل ليلاً ونهاراً عدة أيام إلى أسبوع فأكثر ، كل ذلك إنما يحدث فى الجسد ، وفى المنظومات الفكرية . معاً آثاراً موازية

للتنشيط الجسدى ومكملة له . ووضعتنا من هذا وذاك الفرض القائل :

إن «المفهوم الثابت» و «الضلال الغائره» ينفرسان فى الجسد جنباً إلى جنب مع انفراسهما فى أكثر من موقع ومساحة من خلايا المخ .

وبما أن خلايا المخ ليست دائماً فى متناول التحريك النشط المباشر (اللمس إلا بالذبيات للنفس psychodelics من المهلوسات ، مثلاً)^(٣٩) ؛ فإن التعامل مع الجسد مباشرة مدخلاً إلى الكلمة والمفهوم يصبح الممكن المباشر فى مثل هذه الأحوال .

وقد واجهنا صعوبات من الزملاء فى تقبل هذه الفروض والعمل من خلالها أكثر مما واجهنا صعوبات من المرضى ، لكن مع التدرج والمثابرة استطعنا أن نحقق جانباً من هذه الفروض مما يمكننا من تطبيق نتائجها على هذه القرصية الجديدة الخاصة بالحرية .

ومن ذلك :

١ - إن المفهوم الفكرى الثابت حتى الجمود (فالإعاقة) هو منفرس فى الجسد كله بقدر ثباته فى خلايا المخ .

٢ - إن الحركة المنتظمة فى دورات النوم / الحلم / اليقظة / قادرة على تمتعنا هذا المفهوم الجامد أثناء النوم ومن منطلق خلايا المخ أساساً والجسد ثال لذلك ، لكن جهود الجسد وقبضته قد تكون قادرة فى الحالات المتجمدة على الأمر المباشر فور اليقظة لعودة الأمور إلى غوصها وثباتها (كما كانت) .

٣ - إن التمتع فى ذاتها ليست هى الغاية العلاجية ، ولكن إمكانية تناول نتائجها هو المنطقة التى يتحرك فيها المعالج والمريض بقدر من الوعى (والحرية) بما يتناسب مع التناول الحالى للقضية .

٤ - إنه كلما كان التحريك غير منتظم وغير مألوف (مثل الهرولة فى الجرى دون الجرى التافسى ، ودون الجرى الراتب) كانت تمتع المنظومات الثابتة أكثر احتمالية ، بالقدر نفسه فإن كسر انتظام دورات النوم اليقظة الليلنهاري يترتب عليها مثل هذه التمتع .

وما أسميته شخصيا «فرط العادية»^(١٤) وفي غير ذلك ، أى في حالة انفصال الجسد عن النفس ، أو عن الفكر ، (وهذا وارد في الحياة العادية وفي المرض كما ذكرنا حالا) لاتنقص فرص الحرية بجمود الجسد أو ببلادته هكذا مباشرة ، وإنما يوجد أحد احتمالين :

إما أن يتجسد الفكر مع الجسد في كل جامد (وهو ما يحدث في حالات الفصام البسيط وبعض اضطرابات غط الشخصية كما أشرنا) ، وإما أن تستقل المنظومة الفكرية وكأنها نسخة من المنظومة الكيانية العامة ، لكنها تتحرك بعد أن تستقل في ذاتها دون سائر المنظومة الكيانية العامة ، فتنبض وتتغير وتعاود صياغتها وتمتلئ ، وتتوسط في نبض الإبداع ونبض الحياة ، تفعل كل ذلك منفصلة - بشكل ما - عن الجسد (العيانى) ..

وفي هذه الحالة تمثل هذه المنظومة اللاجسدية جسما يكاد يكون مستقلا : (والجسم / الوعى / الصورة) مما أشرنا إليه في البداية ، وما ينبغي تناوله بالقياس - بالمقاييس نفسها - ونحن نتحدث هنا عن المنظومة وعن المرونة وعن التمتع بالمقاييس نفسها التى تحدثنا بها ونحن نتعامل مع الجسد العيان فعلا . كذلك فإن تنشيط الجسد (الحسى الحركى) في ذاته لا يعنى تلقائيا تنشيط المنظومات الأخرى ، ما لم يكن التوصيل جيدا . ويحدث الاتصال بين هذا الجسم / الوعى (النسخة المستقلة عن الجسد من المنظومة الفكرية) ، من خلال وصلة قائمة لكنها غير نشطة في الأحوال العادية ، وإنما تنشط هذه الوصلة وتصبح جيدة التوصيل في حالة تحريك أيها (أى من الجسم أو الجسد) إبداعيا إبداعا خالقا فعلا ، أما إذا تحرك أى منهما في ذاته في عمله ؛ فإنه قد يؤكد الوصلة الوظيفية ويباعدها رغم بقاء الاتصال كامنا . القضية نفسها بالنسبة للباقي .

وبالفاظ أخرى : إنه مهما بلغت درجة اغتراب الجسد (العيانى) عن «الكيونة الكلية / الوعى المتصرف» فإن ثمة وصلة قوية ستظل بينه وبين الوجود الكلى من ناحية ، وبين المنظومات : الجسم / الوعى ، في تجلياتها الفكرية والوجدانية بحيث يرتبط تحريك أحدهما باحتمال تحريك الآخر ، رغم اختلاف درجة التحريك المطلوبة حسب المسافة بينهما

ولن أمل من توضيح الخلط المحتمل الناشئ من استعمال هذه اللغة الخاصة ، فإن كان للكلمة جسم يسك ، لو أنها حملت معناها حقيقة وفعلا ، فهي أيضا يمكن أن تنغرس في جسد من لحم ودم ، وهذا الاختلاف عن المفهوم الوجودى هو ما أعنيه تماما من احترام الخلايا والجسد العيان ، دون إعطائها استقلالا أو أسبقية ، وفي الوقت نفسه احترام الكلمة / جسما ووعيا ، دون فصل تام عن الجسد ، وأخيرا احترام الوصلة النشطة والكامنة بينهما .

وهذا الإصرار على هذا الوصل المرن ناتج من موقعى حين يصير الأطباء على الاختباء في الخلايا على حساب الحرية والمعنى والمرونة والنبض ، ويخاف غير الأطباء من السجن داخل خلايا وكيمياء بمجرد التلويح بكلمة بيولوجى أو جسد .

الحرية والجسد

فلذا انتقلنا بعد ذلك للحديث عن الحرية والجسد (في حدود المعنى العيان) فإن هذه الخبرات تشير إلى ما يلى :

إن المفاهيم تنقسم إلى مفاهيم للاستعمال وهى أقرب إلى الأدوات وليس لها علاقة مباشرة بالجسد ، ومفاهيم للمعاشية ، وهى المنظومات الجوهرية المتعلقة باللغة بوصفها تركيباً بيولوجياً غائراً ، ورغم أن المخ والجهاز النفسى هما المخرج العلى لهذه وتلك فى آن ؛ فإن الجسد هو المحور المركزى لاستقرار الأخيرة أساسا ، دون الأولى (أو أكثر من الأولى أحيانا) .

وحين نقول الجسد هنا فإنما نعنى الجسد كله ، لكننا نعنى في الوقت نفسه أن أى جزء من الجسد يقوم عن الكل بالنموذج نفسه الذى تمثل فيه الذاكرة في المخ حيث لا يختص جزء بذاته بالاحتفاظ بذكرى بذاتها وإنما تمثل كل ذكرى بكل موضع بما لا مجال لتفصيله هنا .

وعلى ذلك، فإن مرونة الجسد هى جزء ضرورى للحرية بالمعنى الوجودى والكيانى الشخصى في الأحوال المتكاملة التى لم يستبعد فيها الجسد عن الوجود الكلى كما هو الحال في كثير من بعض أنواع الاضطرابات المستببة مثل الفصام المزمن (السلى خاصة) وكذلك في كثير من اضطرابات غط الشخصية ، بل

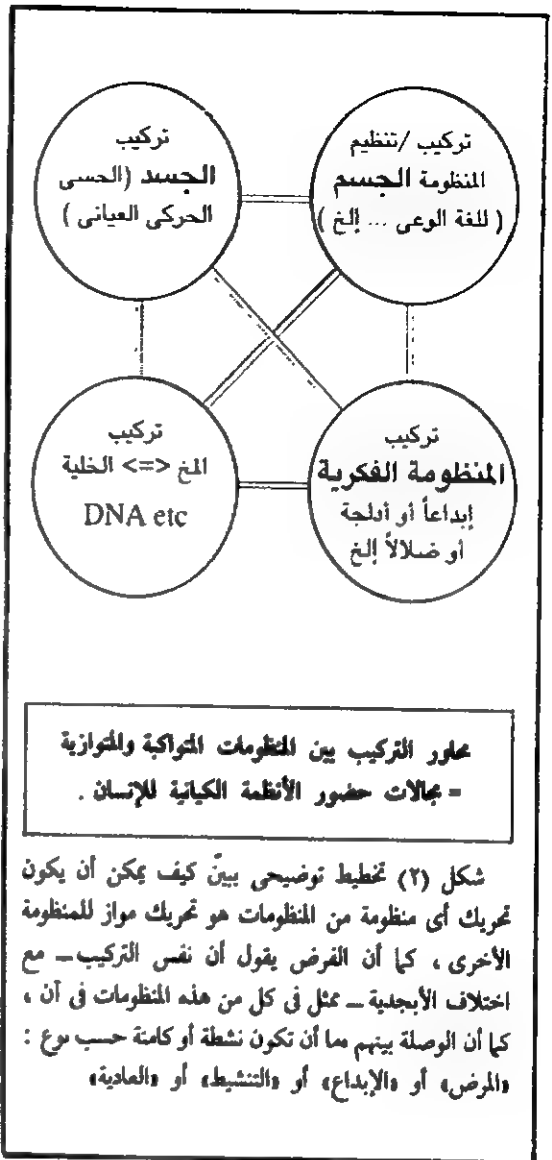
وكتافتها... ، وهي في الآن نفسه تأتى
حسية وملوكة، لى أنها تأتى حسية
ومتجسدة، ولها طعمها ورائحتها
وملمسها...
وأظن أنه إذا كان الجزء الأول مجازاً فالجزء الثانى لا يكون
كذلك. (١١).

أما خالدة سعيد فقد عنوت قراءتها لديوان (لن) لأنسى
الحاج، في حركية الإبداع بعنوان شديد الدلالة في هذا
السياق، العنوان هو: (الشعر وعنت الجسد)، وقالت
فيه: «تراجع أنسى الحاج، انسحب من العالم الخارجى
المضى اللامع إلى عنت الجسد، حيث التشويش القطيع»،
ثم راحت تتحدث عن مناجاته لـ «شارلوت»، (وهي ماتسله
الأصبع في متنها قبل بداية الظفر) وأعقت خالدة على ذلك
بقولها: «إذن فأجزاء جسده تستعد للسفر، مستشهدة بقول
شارلوت «... إن المقد سينفرط، إننا متخلون عنك...»
إلخ. ثم تتساءل خالدة: لماذا هذا الرعب من الجسد؟

وفي محاولة للإجابة، ربطت بين أنسى والشاعر الفرنسى
أرتونان آرتو، وبالرغم من أنه (أو أنسى) قد وُصف (أى
الشاعر آرتو) «بالتوغل في جسمه»، إلا أنهم ربطوا ذلك أيضا
بإصابته بالسرطان^(١٢). وقد حدث مثل ذلك في تفسير موت
امرىء القيس، حدث أن استسهل المؤرخون (مثل معظم
أطباء هذه الأيام) أن يعزوا موت امرىء القيس لما أصابه من
داء الزهري، وبالتالي ما أصاب جسده من قروح... إلخ،
حتى إن بعضهم أجاز لنفسه أن يرى تساقط أنفه نفساً
فنفساً، أن يراه تعبيراً عن تساقط جلده (لا فواته) في البيت:

ولو أنها نفس نفس تموت جميعها
ولكنها نفس تساقط أنفها

وكم استشهدت بهذا البيت ليدل على تعدد الفوات،
والآن أرى أنه لا بد أن يوضع ما أصاب جسد امرىء القيس
قبيل وفاته مع مسألة توازى المجالات وانتقال ما يحدث لواحد
من هذه المجالات إلى الآخر وخاصة عند المبدعين، أو أثناء
العلاج المكثف النشط، أو في الجنون التناثر.



شكل (٢) تخطيط توضيحي يبين كيف يمكن أن يكون
تحريك أى منظومة من المنظومات هو تحريك مواز للمنظومة
الأخرى، كما أن الفرض يقول أن نفس التركيب - مع
اختلاف الأبجدية - يمثل في كل من هذه المنظومات في أن،
كما أن الوصلة بينهم ما أن تكون نشطة أو كامنة حسب نوع:
«المرض» أو «الإبداع» أو «التنشيط» أو «العادية»

ويرتبط نوع الإبداع الذى صفناه أساساً في فرض
الجدلية^(٣) وإلى درجة أقل في فرض العدوان^(٤) بكلية
التحريك أو جزئيته، بتواصله أو استقلاله، ليتج الإبداع
الخالقى أو الإبداع البديل (انظر بعد).

وأشير هنا إلى استعمال كلمة الجسد (مجازاً) ومعاشة المشاعر
الجسدية حساً في خبرات الإبداع الأعظم، وأكتفى بمثال
واحد:

إدوار الخراط: «.....» لفتى، نهى تتخلق بالكلمة أو
بنسق من الكلمات، بجرسها وإيقاعها

(يقهر النظافة مثلا) مستقلة عن كل من الجسد والوعي في آن . وإذا كانت الأطراف - فيزيقيا - تشارك في تكرار غسيل اليدين مثلا ، فهي تشارك بناء على قهر من منظومة فكرية مستقلة - وليس بوصفها مثلة ومحتوية للمنظومة نفسها بذاتها . لكن هذه المنظومة الفكرية الوسواسية للمستقلة إنما تمثل جسما / وعيا في ذاتها ، ويصبح التناقض بينها وبين الجسد العيان هو مصدر التوتر المتصاعد كلما عصا الجسد الفيزيقي أوامر الجسم / المنظومة / الوعي المعترية . ولا يتوافق تحريك الجسد سواء بالنشاط الجسدي أو بالحرمان من النوم مع تحريك أو تفكيك المنظومة الفكرية المستقلة عنه (في الوسواس) إلا بجهد خارق قد يعرض حياة المريض بأكملها للخطر . وهذه الخبرة تقابل اغتراب بعض المثقفين المعقلين ، مع وعيهم بهذا الاغتراب ، وربما إعلان رفضهم له ، وعجزهم عن اختراقه رغم محاولاتهم ، ثم الرضا به (باعتبار أن هذا هو الممكن) وأخيرا تحمدهم عنده .

٣ - خبرة الضلالات ، وخاصة ضلال الاضطهاد ، في حالات البارانويا المزمنة (الأفضل : تحت المزمنة) كما قابلناها في الممارسة العملية ، وهذه الخبرة تقع بين النموذجين السابقين ، فمن ناحية هي منفردة في الجسد ، ومن ناحية أخرى هي تتمتع ببعض الاستقلال الفكري الدائري (= المغلق الدائري = المسير في عملة) ، وتحريك الجسد العيان هنا لتعتة جهوده ، قد ينتقل إلى الجسم / الوعي ثم إلى المنظومة الفكرية بسهولة أكثر ويترتب عليه تحريك الجسد / الوعي / المنظومة .

وبالقياس يمكن أن نتصور كيف يعوق جهد الجسد حركية الفكر ، وبالتالي تتجسد المنظومات في شكل إيديولوجي أو دين أو منهج جامد ، وبعض ما يقال عن لزمة المثقفين قد يتعلق بدرجة من الانفصال بين الوعي / المنظومة الفكرية ، والوعي / الجسد الواقع بشكل أو بآخر^(١٣) .

١٠ - الإيقاع الحيوي والحرية :

كما سبق أن ألمحنا ؛ فإن قراءة الفرض السابق تقديمه عن الإيقاع الحيوي ونبض الإبداع^(١٤) من منطلق الحرية يثير تحدياً لا مفر من مواجهته :

والذي أريد أن أدعو لإعادة النظر فيه هنا ، هو أن المهم في كل هذا ليس تحلل الجسد ، أو التوغل فيه ، أو أن ينسل نسله نسله ويتخل عن صاحبه ، المهم هو أن الجسد ، بذاته ، هو أحد مجالات حضور الأنظمة الكيانية للإنسان ، سواء تطابقت مع بعضها البعض ، أم حلّ البعض محل الآخر ، أم أنكر البعض تماماً ، فإن المسألة ليست من الأصل ومن الفرع ، وإنما المسألة هي تأكيد أن تحريك مجال قد يحرك (أو لا يحرك) الآخر ، وبالتالي قد يصبح أحد المجالات مكبلاً أو ميسراً للآخر ، ومن ثم للحركة .

وإذا كان لي أن أقتطف من مهتي أمثلة قابلة للقياس فالنقل ، فإنني أميز في مواجهة هذه القضية بين ثلاثة أنواع من الاضطراب النفسي اختلفت معها خبرة التحريك من خلال الجسد ، وخبرة الحرمان من النوم لكسر رتوب الإيقاع الحيوي الذي نفترض أنه تحول في هذه الأحوال إلى دائرة مغلقة :

١ - خبرة الاكتئاب المصاحب من ناحية بضلالات العدمية وبالتصلب الجسدي الذي يصل إلى حالة الجمود الكاتاتوني ، وفي هذه الحالة يكون الجسد (العيني) مشاركاً حقيقياً في العدم ، وفي إعلان العدم ، وبالتالي يسكن سكونا كاملاً حتى يصل الأمر إلى عجز المريض عن أن يبلغ لعابه ، وهذا التجمد الساكن هو المقابل تماماً لجمود الفكر الذي أحاول أن أقدمه والذي هو ضد الحرية بالتعريف الذي أتناوله به .

وفي هذه الحالة تتحرك الحالة المرضية إذا نجحنا في نعتة المنظومة الضلالية العدمية سواء بادئين بتعتة الجمود الذهني بالعقاقير وجلسات تنظيم الإيقاع ، أم بالكيمياء المخلخلة والمنظمة في آن ، وإلى درجة أقل بالتحريك الجسدي الملاحق .

وهذه الخبرة إنما تعلن توحيد الجسد بالجسم / الوعي ، ومن ثم نعتة أحدهما بتعتة الآخر ، الأمر الذي له ما يقابله في حالات العادية ، وبالتالي في حالات تحريك الإبداع من خلال العمل اليدوي الجسدي ، الأمر الذي أسس فهمه وتطبيقه في كثير من مراحل تطور تطبيق الماركسية .

٢ - خبرة الوسواس القهري الشديد الذي يصل إلى درجة نعتبر أحيانا ذات جِدّة ذهانية ، وهنا تكون المنظومة الفكرية

عن حرية المعلومات أثناء إعادة تنظيمها من خلال الإيقاع الحيوى .

(٤) ونوع وسلامة المعلومات المدخلة أثناء طور الاستيعاب ، وكذا درجة الوعى أثناء عملية البسط هما المسئولان عن فاعلية ونتائج توجّه حركية الوجود (= الحرية) .

١١ - التيسر الجسدى والعقلى

وعلى قدر ما عرّى الجنون هذه المفاهيم الأساسية لحركية الجسد ، ومنظومات الرمى ، فإن الطب النفسى الحديث (الذى يغلب عليه التفسير الكيميائى الفصح) ، قد أصبح عاملاً جديداً فى دخول ضد طبيعة كل من النبض البيولوجى (الإيقاع الحركى) ودور الجسد فى تركيبة الجنون / الإبداع ، ذلك أن التدخلات الكيميائية الحديثة فى ممارسة الطب النفسى إنما هى تدخلات فهرية بشكل أو بآخر ، إذ تقوم بفهر هذه الحركية البيولوجية الإيقاعية ، لمجرد أن البسط زاد عن الحد أو أن نتائج الإيقاع لا يحتمل من حوله ولا يفهمه ، وقد ترتب على ذلك اختفاء أو ندرة الأمراض النفسية الدورية من ناحية ، وبالتالي ، وفى الوقت نفسه إجهاض الإبداعية الدورية المحتملة فى المقابل .

وفى ما يتعلق بالحرية ، فإن التثبيت الدائم لخلايا المخ ، بفرط استعمال المهدئات الجسيمة طول الوقت ، هو تدخل سافر فى إيقاعية المخ ومرونة الجسد معاً ، ذلك أنه يترتب عليه جمود بيولوجى ، ثم جمود جسدى ، ثم تيسر جسدى ، ثم تيسر وجدانى ، فتشقق فى كل هذه المجالات من كثرة التيسر ، (وكل ذلك له أسماء أعراض ومضاعفات !!!) وهذا التيسر التشقق^(٤٤) يصاحبه أو يستتبعه جمود وجدانى وفكرى يعيقان الحركية فالإبداع بلا أدنى شك ، وليس هذا انتقاصاً من مفعول هذه العقاقير فى ضبط جرعة النشاط المفرط ، وإنما هو تنبيه إلى أن المسألة الكيميائية ليست مستقلة عن المسألة الإبداعية والنموية ، وأن الاضطراب لاستعمال العقاقير لابد أن يضع فى الاعتبار وظيفة خلايا المخ (والجسد) فى حركية التفكير والإبداع على المدى الطويل .

١ - فهو قد بدا كأنه حرم المبدعين من تميزهم الخاص إذ جعل الشخص العادى - بمجرد النوم والحلم فالتمو - هو مبدع بالضرورة .

٢ - أنه قلل من قيمة الإرادة الواعية وفعل المتأثرة فى عملية الإبداع .

وقد حاولت أن أخفف من وقع هذا وذاك فى الفرض التالى عن جدلية الجنون والإبداع .

وأود أن أضيف هنا بعض الإيضاحات اللازمة حتى لو كانت مكررة .

١ - فالإيقاع الحيوى ليس قضية الجسد فحسب وإنما هو نظام كونى بيولوجى جسدى فسيولوجى فردى نفسى معاً .

٢ - والإيقاع الحيوى فى ذاته ليس هو الإبداع ، ولكنه الفرصة المكررة لإمكانية الإبداع اليومى الذاتى والرمزى المشكلى فى إنتاج بذاته .

٣ - والإيقاع الحيوى له طوران ، وكلا الطورين هام لفاعليته ، ولا يمكن لأحدهما أن يستغنى عن الآخر ، فما لم يمتلئ المخ (فالكيان البشرى) بمعلومات (مفردات / تغذية بيولوجية) كافية فى طور الامتلاء ، قلن يجد شيئاً يتمتع به أو يسطه فى طور البسط ، مثل القلب الذى ما لم يمتلئ أثناء تمدده بالدم فلن يجد دماً يدفعه حين يتقبض .

وموقع الحرية يبدو فى الخلفية إذا قيس بتلفائية الإيقاع ورتوبه ، لكن علينا أن نتذكر فى الوقت نفسه :

(١) أن الإيقاع الحيوى ليس دائرة مغلقة وإنما هو امتلاء بالمعنى (المعلومات ذات المعنى) ، ثم بسط لها فى الحلم أو الإبداع أو الجنون النشاط .

(٢) وهو بذلك يمتلك قدراً من الحرية تسمح له ألا يكون مجرد إعادة نبضات ، وإنما تخليق دورات .

(٣) وإذا كان الحديث الآن يدور حول حرية البروتون والاختيارات المطروحة على جزيئات الذرة ، فالحديث أولى

١٢ - تعدد الذوات :

(كما تقول مدرسة العلاقة بالموضوع) ولكنه طبيعة بشرية تعلن تراكم طبقات الذات فيلوجينيا وأنوجينيا .

ويغض النظر عن تفاصيل علاقات هذه الكيانات ببعضها البعض داخل الوحدة البشرية ، فإن تأثير مفهوم التعدد على التواجد البشري وعلى صورة الذات ينشأ ونحن نواجه هذا التعدد ونزن به مقولة الـ «أنا حر» أو الـ «أنا أختار» . لكن الاختيار / الحرية يصبح مسئولية هذا الجماع الواحدى فى لحظة بذاتها . وهذا التعدد المعيق للوعى بالحرية المتصلة اتصالا مباشرا بالـ «أنا» الواحد قد يكون دافعا إلى حرية أعمق من حيث إنه لاحرية بلا تعدد ، فإذا كان التوجه المتعدد ، مع اختلاف نوعية الكيانات ومسارها (دون توجيهها) يدور حول فكرة غائية ضامة ، كان الاعتراف بالتعدد والوعى به واستثارته دافعا للإبداع ، أما إذا كان التوجه مختلفا أو مخالفا أو عشوائيا فإن حضور التعدد بهذه الصورة فى الوعى الظاهر هو الجنون بشكل أو بآخر ؛ فالتعدد فى النهاية هو فى صالح الحرية وليس معيقا لها شريطة أن تكون العلاقات دياكتيكية .

وهذا التعدد تنتفى آثاره السلبية حالة كون الوجود مكثفاً فى لحظة فعل قائم «هنا والآن» ، وفى معظم أماليب العلاج الجمعى يكون تكثيف هنا والآن بهدف تجاوز التناثر والتذبذب بين إرادات الذوات المتضخكة .
ويمرنا هذا إلى علاقة الحرية بالزمن .

١٣ - الحرية والزمن :

إن الواحدية الحقيقية - فى حالة الصحة - لا تكون حاضرة حضورا يسمح بالحديث عن الاختيار إلا إذا ركزنا فعل الحرية فى لحظة بذاتها ؛ فاللحظة هى التى تحدد الذات لتكون كيانا واحدا مفردا شاعرا فاعلا .

وقد يحدث فى حالات الجنون والحلم والشعر أن يصبح الزمن اختيارا هو نفسه ، فتدخل الأبعاد حتى يظهر التعدد على السطح فى آن .

ولابد من التفرقة بين الزمن والوقت (والتوقيت) فمن ناحية : إن الزمن كيان قائم ، وبعد مستقل ، ومساحة

المحتا فى المقدمة إلى قضية تعدد الذوات وتأثيرها على إشكالية الحرية ، ورغم أن هذه للسألة قد سبق تناولها بالتفصيل^(١١) إلا أننا هنا ننتقى ما نركز عليه فيما يتعلق بمفهوم الحرية كالتالى :

إن تغير النظرة إلى الإنسان بوصفه وحدة استاتيكية (أو حتى ديناميكية) إلى اعتباره «مجمع شخوص» يمثل موجزا للتاريخ ومحتوى العالم فى آن ، خليق بأن يقبل كل الموازين السائلة حاليا عن مفهوم الإنسان ومفهوم الحضارة ومفهوم النمو الفردى ومفهوم التطور البشرى جميعا .

وأهم مايتغير فى مثل ذلك هو ماينتج هذا المفهوم من تغير مفهومنا عن الحرية . وهذا ماسبق أن أشرت إليه حين طرحت التساؤلات المتعلقة بموضوعنا اليوم على الوجه التالى :

- (أ) ماذا يكون موقف الشخص العادى أمام نفسه ؟ صورته لذاته ؟ فخره بها ؟ تحديده لها ؟ لأنه إذا كان «هو» ليس «هو» بل «هم» أو «نحن» فكيف يتحدد أو يتميز ؟
- (ب) ماذا يكون الموقف من قرار الشخص لنفسه ، واختياره لفعله ؟ من الذى أختار ؟ ومن المسئولية ؟ (وقد يمتد هذا البعد امتدادا خطرا ليشمل المسئول الجنائية)
- (ج) كيف نعامل بعضنا بعضا ، وكيف نتفق ونتحاب ونحن قد أصبحنا «حفلة» موجودات ولسنا إرادة أفراد ؟
والآن ..

فهل تمنعنا هذه السليبات المحتملة من أن نعرف بحقيقة تعددنا ، وحتى إذا كان من السهل أن تنفاضى عن مواجهة هذه الحقيقة فى الحياة العادية ؛ فالأمر ليس كذلك بالنسبة للإبداع ، وخاصة فى أدق وأشجع مجالاته وهو الشعر^(١٢) ، وقد سبق أن أوضحت ذلك فى الموقع نفسه كما يلى :

- ١ - الإنسان متعدد فى كيانه ظاهرى واحد .
- ٢ - التعدد خطر وقد يفتح أبواب السلبية والتناثر .
- ٣ - الإنسان مستمر ، ويتقدم ورغم (١) ، (٢) .
- ٤ - إن هذا التعدد ليس وليد الانشقاق التالى للولادة فقط

أن إعطاء هذا العلاج يكون أنجح حين يظهر على المريض (دون أن يدري ، ودون أن يعلم) أنه قد اختار اختيارا م^(٤٩) .

١٤ - القهر من الخارج : مادة للإبداع اللاحق :

أنواع القهر الخارجى كثيرة ، لكن موقعها من التأثير على الحرية واحد . والقهر الخارجى - خاصة إذا قورن بالقهر الداخلى - له فضل على الحرية لا يخفى ، وذكر الفضل لا يعنى بالضرورة طلب المزيد ، بقدر ما يعنى الإحاطة بالأبعاد موضوعيا ، بما فى ذلك مجرد الشكوى والتبرير .

ولا مجال هنا لتعداد أشكال القهر الخارجى المعروفة مثل القهر البوليسى ، والقهر الاقتصادى ، والقهر السياسى ، والقهر السلطوى الدينى ، فكل هذا معروف ومعاد . وللقهر الخارجى شكلان : ظاهر وخفى . ومن إيجابيات القهر الخارجى الظاهر أنه قد يساهم فى الحفاظ على المعركة فى الخارج ، فهو يكثف المواجهة .

وهو من ناحية أخرى يبنه على أشكال القهر الخفية المحتملة . وهو من ناحية ثالثة يمكن أن يكون مصدرا جيدا من مصادر ذوات الداخلى (التقمص بالعتلى مثلا) مما يمكن فيما بعد أن تستعمل أبجدية للإبداع . هذا عن القهر الخارجى الظاهر . أما القهر الخارجى الخفى ، فهو أكثر من أن يحاط به ، وبعضه يتمثل فى الإعلام وشروط النشر وضيق التنج . وما يعنى من هذه الصور كلها هو أن أركز على أن الخطر الأكبر على الحرية يكمن فى انتقال هذا القهر الخارجى ليصبح قهرا داخليا .

١٤ / ١ - النقلة من الخارج إلى الداخلى :

يتقل الخارج إلى الداخلى بما فى ذلك صور القهر وشخصه باستمرار^(٥٠) . وفضلا عن أن الداخلى - تطوريا - ليس إلا جماع تراكمات الخارج فى طفرات نوعية عبر الزمن ، فإن هذه النقلة من الخارج للداخل تأخذ صوراً متنوعة فى حياة الفرد ،

وحرية ، والحرية هى الحركية القادرة على تشكيله فى التوجه العام والخاص فى لحظة بذاتها ، وحين نتكلم عن أن الواحدية تتكشف فى لحظة متناهية الصغر^(٥١،٥٢) تسمح لنا أن نحضر ونختار ، فإن فعل التكثيف فى لحظة فعل قادر على مجاوزة التعددية إلى الواحدية كما ألعنا .

أما التوقيت فى مسألة الحرية فله وضع آخر حين يطرح سؤالا يقول: هل أنا أختار الآن ، أم أننى فقط أعلن اختيارا سبق أن قررته ورجحته من قبل ، ثم رحت أدعاه رغم كموه ، وأنا الآن أفعل إلا أننى ألعنه ؟
والرد الذى يتكرر بكل قوة وتجد يقول :

إن الاختيار يتم فى لحظة خفية ، ويكون اختيارا حقيقيا راسخا مخترقا رغم كموه ، لكنه لا يظهر فى السلوك إلا بعد شهور أو سنوات ، حتى يبدو أن هذا الاختيار ليس إلا قهرا إذا استعملنا لغة فرويد عن «التثيت» ، أو استعملنا لغة إريك بيرن فى حديثه عن ثبات النص ، لكن الأمر ليس بالضرورة تثيتا أو جودا للنص .

وقد انتبهنا إلى هذه النقطة الخاصة «بالاختيار السبقى» من ثلاثة مداخل :

الأول : هو اكتشاف «سبق التوقيت»^(٥٣) وهو ما أسميناه ببداية البداية فى حالات الجنون والفصام خاصة ، حيث أشرنا إلى أن المجنون يدرك (ويعلن) اختيار جنونه بعد بداية الجنون (بأثر رجعى) .

والثانى : ما رصدناه فى لحظات التحول النوعى فى العلاج الجمعى المكثف ، وهو ما أسميناه تحول المنظومة ، system shift حيث نرصد هذا التحول دون أى تغير محدد فى السلوك ، فنظمت لآثاره الممتدة التى ستظهر حتما بعد سنين ، وهذه لحظات الاختيار .

والثالث : من خلال توقيت مايسمى بجلسات الكهرباء وما أسميناه مؤخرا جلسات تنظيم الإيقاع^(٥٤) ، حيث يختلف مفعولها بحسب التحقق من اختيار ما يختاره المريض وإن لم يعلنه ، وطالما المريض لم يتغير ، ولم يرجع قيادة مستوى معين من مستويات المخ ، فإن إعطاء هذا النوع من العلاج يكون أقل دقة مما لو أعطى بعد ما نسميه قرار الاختيار ، وقد تعلمنا

٢- أن يكون متوسط القوام : لأنه إذا كان رقيقاً هشاً ، لن يقوم بالدور الدعائى المطلوب ، وإذا كان سميكاً صلباً ، فسوف يعوق النمو الأصل لا عمالة .

٣- أن يكون مرحلياً (وهذا نتاج للصفتين السابقتين) بحيث يسمح للنمو الداخلى بالاستمرار حتى يستوعب جزءاً من هذه القشرة ويضمه حتى التمثيل ، ويكسر الجزء الباقى وينمو عنه وينخطه .

ويصبح التقمص بهذه الصورة ضرورة غم لا بديل عنها من خلال مفهوم النمو المراحل متصاعد الدرجات ؛ حيث تحتاج كل مرحلة إلى كس (أو رحم) تنمو الشخصية داخله ، وهذا الرحم النفسى هو الكيان الآتى من الخارج ، الذى يسمح بالكيان الداخلى فى الوقت المناسب بكسر مايتبقى من هذه القشرة بعد هضم جزء من جوانبها ، ثم باكتساب قشرة جديدة أرق وأقصر عمراً وهكذا ، وإذا نظرنا إلى كل ذلك من منظور الحرية فإنه ينبغى علينا أن نضع فى الاعتبار العوامل التى تجعل هذا التقمص معيقاً دائماً للنمو والإبداع ، فى مقابل تلك التى تجعله جلداً حامياً .

ورغم أن التركيز فى الفكر التحليل النفسى كان على التقمص بالمعتدى ، فقد وجدت أن القهر لا يأتى فقط من معتد ، بل قد يأتى من مصادر أبعد ماتكون فى الظاهر عن شبهة الهجوم الصريح ، وهذا بعض ما أشرت إليه فى معنى القهر الخفى ، فأحياناً يكون التقمص بالمشابهة : Identification with the «Like» أسمى ، وأكثر إعاقة للإبداع من التقمص بالمعتدى . وهو ما يحدث فى الإفراط فى التركيز على القدوة حرفياً سواء أكان هذا القدوة زعياً أم والداً أم حتى مبدعاً ، والتخلص من مثل هذا المدخل أصعب لأن التشابه أقرب ، إذ قد تختلط السمة (الذات) المتقمصة ، بالذات النامية ، لشدة التشابه بينهما ، ولا يمكن التمييز بين النمو الزائف بالتقمص ، ذلك النمو الذى نجدنا فى شكل قفزة غم سريع ولكن مشكوك فيها ، وبين النمو الاصيل (النمو التدريجى الأساسى) ، اللهم إلا بالنفس العاطفى المصاحب ومدى الإبداع والأصالة فى تحديد الصفة أو السمات . أما التقمص بالمخالف والتقيض Identification with the «diff-rent» (dislike) ففيه يتقمص الفرد من يختلف عنه ، وكلما

وهى صور مرتبطة أشد الارتباط بإشكالية الحرية والإبداع . وهذه النقطة تتم من خلال حيل متنوعة دفاعية متعددة أهمها : التقمص Identification والحيل المتعلقة به (الإدخال Internalization والغمد Introjection والإدماج Incorporation) .

يولد الإنسان ضعيفاً بلا كيان خاص تقريباً ، فهو يولد مشروع ذات Ego Potential ليس إلا ، وبمجرد خروجه من الرحم باستعدادات وراثية محددة من ناحية ، وقلدرات غم غير محددة من ناحية أخرى ، يحتاج إلى حمايات متلاحقة . ونظراً لصعوبة وطول رحلة النمو وطبيعتها اللولبية النضية Pulsating Nature فإن هذا الكيان الضعيف يلجأ إلى عدة حيل احتوائية ، أو تكيفية : تساعده فى تنظيم رحلة غمو الطويلة الصعبة ، وتدخل هذه الحيل جميعاً تحت هذه المحاولات الدعامية بشكل أو بآخر ، والقواعد العامة التى تفسر وتبرر هذه الحيل الاحتوائية تقول : إنى أحتوى أو ألبس مرحلياً «كلاً من» :

- ١- لا أستطيع مواجهته الآن .
- ٢- لا أستطيع السيطرة عليه الآن .
- ٣- لا أستطيع استيعابه الآن .
- ٤- لا أستطيع مقاومته الآن .
- ٥- ولكننى لا أستطيع الاستغناء عنه أيضاً .

وتختلف حيل الاحتواء باختلاف طريقة الإدخال وثبات المدخل ، فمثلاً :

١- فى حيلة التقمص يلبس الفرد ذاتاً مستمدة من الخارج تصنع له مايمكن أن يسمى قشرة حامية ، وفى الوقت نفسه فاعلة ونشطة ، ومن هذا المنطلق يمكن أن نرى التقمص دعامة فشرية فاعلة مفيدة ، ولكنها مرحلية على مسار النمو والتكامل ، سرعان ماستنكرس نتيجة لنمو الذات الأصلية المستمر من ناحية للدرجة تفوق أبعادها ، ونتيجة لهضم واستيعاب كثير من مكوناتها من ناحية أخرى ، إذن فالتقمص المفيد والضرورى هو الذى يحمل مقومات التخلص منه بأن يكون متصفاً بالصفات التالية :

١- أن يكون قشرياً : بحيث يكون منفصلاً بدرجة ما عن الداخلى النامى (أو الكامن استعداداً للنمو) .

من شحنتها . وبما أن الخبرات الناقصة هي ناقصة لأنها مبتورة . . . ، وهي مبتورة لأنها مجهضة ، والغالب في مدرسة العلاقة بالموضوع تفسير يقول : إنها مجهضة لأنها سيئة . لكن عندي أن هذه المقولة تصح ماتفق مع بُعدى النقص والتهام أساساً ، ذلك أن هناك من الخبرات السارة ما يثير أيضاً ، فيجھض لفرط ما يحمل من انفعال لا يمكن استيعابه تماماً في اللحظة ، إذن فالذي يحد الاحتفاظ بها هو ذكرى ، أو ربما هو موضوع داخل ، هو هضم الخبرة ابتداء من علمه . وبما أن كل الخبرات نادراً ما تهضم تماماً لأول وهلة ، فعلى أن نقبل بمبدأ النسبية في هذا الشأن بحيث تصبح كل خبرة مهضومة بنسبة أو أخرى ، ومؤجلة بنسبة معينة ، والجزء الأول يصبح ذكرى والثاني يصبح موضوعاً داخلياً ينتظر الاستعادة (شعورياً أو لا شعورياً) لإعادة الهضم . لكننى بلا حق الممارسة تبين أن المسألة لاتتعلق بالحسن أو بالسيء ، ولا بالمكتمل والناقص ، بقدر ما تتعلق بمرونة الكيان البشرى وصحة نبضه (وإبداعيته) ، فسواء كان الموضوع الداخلى ذكرى أو موضوعاً فإنه قابل لإعادة الشحن ، وإعادة التشيط ، وإعادة التنظيم (في إبداع لاحق) .

ومن هنا أستطيع أن أضيف في هذا الصدد فيما يتعلق بالحرية :

إن القهر الداخلى يحول دون الإبداع أى يعوق الحرية بقدر ما يحول دون النض و دون التنمية ، وليس بقدر كم القهر ونوعه ، وهذا ما يفسر أن كثيراً ممن قهروا واستوعبوا القهر تقمصا واحتواء وغمدا خرجوا من هذه الخبرات وهم أعمق ثراء وأقدر إبداعاً .

ولكن بالرغم من أن عمليات الإدخال والاحتواء هذه ضرورية ومفيدة إلا أنها لابد أن تكون «مرحلية» وإلا أصبحت خطراً معوقاً كما ذكرنا مع كل حيلة ؛ بمعنى أنها لابد أن تعود فتفصل أو بالأحرى «تنتع» Distodged عن بعضها البعض في أوقات أكثر ملاءمة بحيث يمكن إعادة استيعابها بوصفها وقوداً للنمو المستمر .

وقد تتخذ بعد ذلك مساراً إيجابياً إذا كانت الظروف مواتية بمعنى : أن تكون الذات قد اكتسبت خبرات ومكاسب وشحناً

ازداد الخلاف ازداد عمق التعمص واشتدت حدته حتى تصل قمته إلى التعمص بالصورة العكسية التي هي في النهاية «Identification with the opposite» وهذه الصورة أخطر على الحرية من الصورة السابقة لأن التمسك بها يوحى بالتححرر من القهر الخارجى لكن في واقع الأمر لا يفعل إلا أن يعمقه .

أين يقع التعمص - على سبيل المثال - في الإبداع :

ما لم يكن التعمص عتفاً غائراً صليداً فإنه يصبح ثروة قابلة للهضم والاستيعاب والتمثيل فيما بعد ، وهذا يؤيد الرأى القائل بأن التعمص يدعم التلقائية الأولية Primary autonomy ويتعلق في الوقت نفسه بتكوين التلقائية الثانوية Secondary autonomy وتمييزها .

وخلاصة القول أن التعمص بصفة عامة هو «لبس» كيان بشرى بما هو قشرة خارجية ، وبالتالي يمكن تمييزه عن حيلة التقديس حيث يظل هذا الكيان المقدس خارجياً ، وعن حيل الغمد والاحتواء حيث تدخل الخبرة في حيلة الغمد ، خبرة غائرة ، دون الحاجة إلى «لبس كيان» حام . وفي حيلة الاحتواء يندمج الكيان الخارجى والخبرة مع كيان الفرد (الطفل عادة) بحيث يصبح الاختلاط كاملاً بشروط معوقة تميزه عن الاستيعاب (كما سيرد) .

ثم نتقل إلى ما يترتب على كل ذلك من منطلق توجه الحركية . فإن ما يترتب على «تعمص» Dislodgement الكيان اللابس سواء كان خطوة نحو الذهان أو نحو النمو أو نحو الإبداع تختلف عن استرجاع خبرات الغمد ، وكذلك عن تفجير التحام الاحتواء .

ولتوضيح ذلك أكثر قليلاً نذكر أن مدرسة العلاقة بالموضوع تفرق بين كيفية الاحتفاظ بالأحداث حسب نوع الحدث المعنى ، وقد قمت بالتمييز بين ما يحتفظ بوصفه ذكرى ، وما يحتفظ بوصفه كياناً داخلياً (موضوع) ليس على مقياس ماسمى حسناً وسيئاً ، بل باعتبار أن المسألة تتعلق بقدر الاستيعاب والتمثل إن كاملاً وإن ناقصاً ، ومن ذلك : «إننا نحفظ بالخبرة الناقصة بوصفها كياناً داخلياً لعلها تكتمل بالاسترجاع يوماً ما (في الحلم أو في أزمة النمو أو بسط الإبداع أو خبرة الجنون) أما الخبرة الكاملة فنحفظ بها ذكرى أفرغت

١٤ / ٢ الحل الإبداعي :

وهنا يطل علينا الحل الإبداعي من خلال درجة ما من الوعي بأن المدخلات لم تتمثل ، وأنها في الوقت نفسه لم تستقر ، ثم أيضا مازالت في المتناول (أي لم تتأثر أو تستقل وتسقط وتغترب) وفي هذه المرحلة بالتحديد تظهر أهمية المتغير موضع هذه الدراسة وهو حركية التوجه وهي الحرية في فعل الإبداع ، فيقدر توافر هذه الحركية في التوجه وبمعادلة شديدة الصعوبة يتحقق البديل الإبداعي بإعادة تنظيم هذه المدخلات في ناتج مبدع .

ودرجة الاختيار هنا قائمة حتما من حيث المبدأ ، لكنها تزيد وتنقص بحسب المعطى من الفرص في الخارج والداخل ، وهي ليست متعلقة بإرادة واعية مخترلة واعية طبعاً .

وقد أوضحت في دراسة الإيقاع الحيوي^(١) أن وظيفة الحلم هي إكمال استيعاب هذه القدرات الناقصة ، كما ألمحت - بعد ذلك ، وفي فرض الجدلية - كيف أن وظيفة الإيقاع تتألف مع الجدلية في الحياة اليومية وتتبادل مع الإبداع ومشروع الجنون بشكل يجعل الحل الإبداعي فعلاً يومياً متاحاً للجميع ، ويجعل الناتج الإبداعي مجرد احتمال قائم ..

١٤ / ٣ الوجود الوعائي (الكائن) والحرية :

على أنه إذا اقتصر الأمر على أن تكون الذات مجرد وعاء لاحتواء الخارج ، والتلون بلونه ، دون جدل أو ولاف ، فإن توقف النضج هو النتيجة الحتمية ، وهذا النوع من الوجود هو الذي أسمته هيلين دويتش^(٢) «شخصية كأن as if Personality» . وقد رأيت مؤخراً أن المسألة ليست مجرد وعاء ليس له لون إلا بما يوضع فيه ، وإنما أحياناً يصل الأمر ببعض أنواع هذه الشخصية إلى عملية التقمص تكون شديدة الخلق والمهارة حتى تجعل صاحبها (الإناء) يفوق ما يوضع فيه (أي يبرز من تقمصه في ما يميز به) ثم رأيت رؤية ثالثة - في نفس قارنا ومنشأ وناقدا في مجال الأدب خاصة - حين تبينت أن المبدع لا بد أن يتمتع بقدر من هذه الشخصية «الكأنية» ، حتى يستطيع أن يعيش نبض شخوصه المستمدة من مواقعه من ناحية ، أو نبض شخوص النص أمامه حسب موقعه إن كان

وتقديراً من آخرين حقيقين بدرجة تغنيها عن معظم هذه المساند والأعطية ، مما يسمح للنمو أن يكرس قشرة التقمص كما يكرس الكنكوت قشرة البيضة حين يحين أو أن الفقس ، كما أن «عكاكيز» الغمد تسقط وحدها لأنها أصبحت أقصر من الساق التي اعتمدت عليها من قبل ، ولكي يتم ذلك لا بد أن يكون المجتمع في الخارج مجتمعاً مرناً قابضاً أيضاً ، وفي الوقت نفسه يكون محدد المعالم . فالمرونة وحدها ، أو التحديد وحده ، لا يكفي أي منها للقيام بعملية الاستيعاب المذكور ، وقد يبدو التحديد ضد المرونة ، إلا أن هذا تضاد ظاهري ، فالقلب مثلاً محدد تماماً وقرى الجدران بوصفه عضواً هاماً ، وهو مضخة الحياة عظيمة المرونة في الوقت نفسه ، ويدون هاتين الصفتين مجتمعتين لا يقوم بوظيفته وتقوم الذات من خلال الإيقاع الحيوي مع كل نبضة بعمليات التمتع ، فالواجهة ، فالهضم ، فالتمثيل فالاستيعاب .

وفي كل هذه الأحوال لا يكون ثمة حاجة إلى إبداع منتج خارج الذات لو سارت الأمور هكذا بسلاسة شبه كاملة . ولكن واقع الحال يدل على أن هذا المطلق هو أمر مسحيل ، ويصبح أكثر استحالة ، بل يصبح غير وارد إلا بالنذر اليسير حين تظل المادة المدخلة (بالتقمص ، والاحتواء ، والغمد) ثابتة ملتصمة طول الوقت ، بحيث تقضي على أي احتمال حقيقي للنمو ، ويتج عن هذا نمو متلبف متبسر ، يظهر في صورة إكلينيكية توضع تحت التشخيص الأساسي المسمى : اضطرابات الشخصية ، وتشمل أيضاً بعض أنواع العصاب المزمن والذهان المزمن . لكن قد تستمر المادة المدخلة بعد التمتع في حالة حركة مستمرة دون أن تنتقل إلى الخطوات التالية ، وبالتالي فإنها تمثل نشاطاً داخلياً مستقلاً ونشازاً يجذب الطاقة نحوه وحوله ، بحيث تصبح الطاقة المتاحة للنشاط الانبعائي والتلقائي والخالقي ضعيفة ومنهكة ، وهذا ما يترتب عنه مجموعة من الأمراض تقع عادة تحت فئة «العصاب» .

وقد يصل الأمر إلى إجهاض خطوات الاستيعاب مع تطوير الخطوات الأولى في اتجاهات تناظرية متزايدة حتى التناثر ، مما يترتب عليه تناثر يسمى في أغلب الأحوال فصاماً .

٥ - أن تكون المسافات بين مفردات محتواه قريبة وفي الوقت نفسه غير متلاصقة .

٦ - ألا يكون مكاناً أصلاً وإنما يكون مشروعاً دائماً التكوين .

وقدر ما تكون هذه المواصفات متوفرة تكون احتمالات الحرية قائمة وقادرة .

وليس هنا الآن مجال لشرح كل هذه المقومات بالتفصيل ، فضلاً عن أنني سبق لي أن شرحتها جزئياً في فرض الجدلية .

وإذا كان فرض الجدلية قد قُدم لنوع العلاقات بين المفردات والمستويات ، وكان فرض الإيقاع الحيوى قد قُدم حقيقة التناوب المتج للإبداع وللحياة ، فإن فرض الحرية هذا يقدم طبيعة الحركة ومازق الاختيار فيما هو توجه في المكان والزمان معا .

ومن المهم أن « نرى » تلك المساحة التى تتحرك فيها أبجدية الإبداع بقدر ما نرصد المسافة بين قطبى الاختيار ، إذ كلما زادت المسافة (المستوى الثالث) زاد احتمال الوقوع في التناثر الجنون بدلاً من الإبداع الفائق .

وهذا البعد التركيبى الداخلى هو بين قطبى الاختيار (شكل ١) وليس بين الحالة الداخلية والحالة المعبر عنها (وهى المسافة التى رصدها خالدة سعيد فى قراءتها أنسى الحاج^(٥٣) ، وأقرت أن قربها يتميز به الشعور فى حين أن بعدها يتميز به النثر ، بل إننا نستطيع استنتاج معادلة تقول إن عبور المسافة الهائلة فى المستوى الثالث (أحمّد أو أظفر) إبداعاً ، إنما ينتج عنه تقارب شديد حتى التكثيف فى التركيب الداخلى ثم فى التركيب الداخلى / الخارجى مبدعاً (مما يتفق مع ما ذهبت إليه خالدة فى النهاية) .

١٦ - تطبيقات

يصدق ما ورد فى هذا الفرض فى مجال المرض النفسى ، كما يصدق فى مجال النمو النفسى ، ولكن صدقه فى مجال الأدب خاصة هو أكبر وأخطر .

متلقياً^(٥٤) ، وأنه بقدر قدرته على ممارسة هذه الظاهرة الكائنية - شريطة أن يحتفظ لنفسه بقدر حقيقى نشط من ذاته ليظل صاحب الكلمة النهائية - تكون قدرته على احتواء الواقع ثم إعادة إفرازه : سواء كان هذا الواقع هو واقع الحياة (أبجدية الإبداع) أم واقع النص الأدبى (لمعيشة النقد) . ولعل الإبداع فى « التمثيل » خاصة يأتى من فضل هذا الوجود الكائنى . وما أريد أن أوضحه هنا الآن هو أن الفرق بين « الكائن » الذى يعتبر مرضاً واضطراباً فى الشخصية ، وبين « الكائن » المبدع ، هو مرونة الأخير وحركيته ودرجة وعيه الذى يحافظ بها على استمرار الإمسك بناصية الحركة معظم أو طول الوقت . وقد صور سارتر صعوبة هذه التفرقة بين الاضطراب والإبداع بشكل أو بآخر فى شخصية الممثل « كين » .

١٥ - المكان / الساحة / المساحة :

حين تحدثنا عن الزمن خيلَ إلينا تحقيق قدر من استيعاب أبعاده من خلال كل من « النسبية » ، والتعامل معه باعتباره « مكاناً » يُرتاد ، كأن التعامل مع المكان هو أكثر ألفة ونحكما ، وواقع الأمر أن مفهوم المكان ليس مفهوماً منسباً محمداً كما يبدو لأول وهلة ، وبما أن الحرية هى «توجّه حركية الوجود .. إلخ ، فإن طبيعة المكان ومساحته لابد أن تحدد هذه الحركة أو الحركية .

ومساحة الحركة فى مسألة الإبداع هى داخل الذات ، وهذا لايعنى بأى حال من الأحوال الانفصال عن الواقع الخارجى أو إهماله ، بل إن الذات المبدعة تصبح الساحة المثلثة حقيقة وفعلاً لكل من الواقع والذات فى آن ، ولكى تتمتع حركية الوجود بالقدرة المناسبة على الإبداع يجدر أن تتوفر فيها هو مكان / ساحة / مساحة بعض الموصفات ، مثل أن يكون :

- ١ - محكماً ، وفى الوقت نفسه ذاتفاذية كافية .
- ٢ - ممتداً وفى الوقت نفسه محدوداً فى لحظة بدائها .
- ٣ - مرناً وفى الوقت نفسه مستقل النبض منتظمه .
- ٤ - حاوياً لوفرة كافية من المعلومات والموضوعات والذوات والأزمنة ، وفى الوقت نفسه غير مزدحم

نحكم على حركية النص بعدد الثورات التي تحققت فيه ، ولا بكمّ البطولات وإنما نعيش حركيته من اتساع الرقعة وقوة التحريك .

١٦ / ٢ الحرية والواقعية :

وتتصل بهذا البعد مسألة واقعية النص ، فالنص واقعي — من منطلق الحرية — بقدر ما أن ذات البدع ثرية بواقعها الذي هو ليس ذاتها وإنما تركيباتها المرنّة المتواصلة ذهاباً وجيئة مع واقع موضوعي حقيقي ، وهذا يظهر في إفراز واقع أكثر واقعية من الواقع ، ويكون هذا في ذاته إعلاناً للدي التخليق الذي استطاعه المبدع . فالبدع الحريس واقعياً فحسب ، وإنما هو خالق لواقع حقيقي ومائل آني .

ويترب على ذلك أن النسخة المسطحة من الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية القديمة هي أبعد ما تكون عن الحرية^(٥٥) وهذا أمر لم يعد يحتاج حتى إلى أن يذكر . فالواقعية الموضوعية هي التي تتم من خلال الحرية (حركية الوجود المرنّة) التي تسمح برحلة الذهاب والعودة بين الذات / الموضوع — والموضوع / الذات معظم الوقت دون تحديد زائف لذات بعيدة عن الموضوع .

١٦ / ٣ الحرية والاعتدائية

يلو لأول وهلة أن الحرية لا تتفق مع الاعتدائية ، وأن الإنسان الحر هو الإنسان الناضج المستقل ، وهذا فكر قد يكون سليماً حيث نبع ، وقد نبع أساساً من الفكر الغربي الحديث نسبياً . أما ما خبرته من واقعا ومن معايشة الجنون خاصة فهو أن ثمة اختلافات بيئية جفرية تلزمنا بإعادة النظر في هذه المسألة . وهي اختلافات بيئية تتعلق بمصر أولاً ، والعالم العربي للدرجة أقل ، وعالم الشرق الأقصى بدرجة متائلة وأكثر^(٥٦) .

وقضية الحرية الغربية تبلور معالمها من خلال مقولات ظاهرة ومتكررة مثل « أزمة الهوية في المراهقة » وحفز الاستقلال المبكر في أوائل منتصف العمر ، والاقتران على

فإذا كنا نتكلم عن الجنون وطبيعته الحرة المطلقة ، فقد سبق أن أشرنا كيف أنها تنتهي إلى سجن مطلق أيضاً ، فالجنون حر ولكن في اتجاه واحد ، ولا يصبح الجنون حرية بالمعنى التكاملي إلا حين يصبح الجنون ذا اتجاهين ، ومتى أصبح كذلك اقترب من الإبداع حتى قد يتحوّل إليه بجدلية فائقة . إلا أن تناول بعض القضايا التطبيقية من منظور الحرية ، كما قلّمناها في هذه الدراسة ، قد يعيد تعرّفنا المفهوم بطريقة عملية ، مما قد يدعم أو يهز ما ذهبنا إليه ، وهماكم بعض ذلك :

١٦ - ١

قضية الشكل والمحتوى

من البديهي أن النص الحر ، إن صحّ التعبير ، هو النص المتحرك المحرك ، وليس النص الذي يحوى حديثاً عن الحرية أو دفاعاً عنها ، أو رؤية لها ، كما شاع في بعض أوساط النقد السطحي (والسياسة) ، أو كما طغى في بعض مراحل التاريخ حين تجمّدت حركة الفكر انخداعاً بتحقيق الثورة . فقاريء بيت الشعر « إذا الشعب يوماً أراد الحياة . . إلخ » ، قد يُتَلَف شيئاً ما عن الحرية ، وقد يدفعه هذا إلى قدر من الحماسة أو التضحية ، لكنه لا يعيش حركية توجه وجوده من خلال تحريك هادف حقيقة وفعل ، وأقصّد هادفاً هنا بمعنى الغائية ، وليس بمعنى القصد الواعي يداة ، ومن المعاد أن نقول إن مثل هذا الشعر الوطني أو الحماسي أو الثوري ليس هو المثل الدال على حرية النص ومدى حركيته وعمق أصالته ، في حين أن قصيدة لأنسي الحاج أو سعيد عقل أو امرئ القيس تعلن عن مساحة الحركة بقدر ما تحرك وعي المتلقي بشكل قد لا يسمح له بالتراجع بعد التلقي . وليست المسألة مفاضلة بين شاعر وشاعر ، أو بين كاتب وآخر ، بل إن المقياس ينطبق على المبدع نفسه من عمل إلى آخر . فنحن نرى في (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ^(٥٧) زخم الحركة بما يعلن بشكل مباشر اتساع المساحة ووثب التناسخ حتى إحياء الموت ، في حين نعيش في (الحرافيش)^(٥٨) حركية دورات الحياة ، وفي (أولاد حارتنا)^(٥٩) تهدأ المسألة حتى تصبح إعادة رصينة للورة عتيقة بلا مفاجآت في الكاتب أو الكتابة ، ونحن لا

العائلة النواة أو العائلة الصغيرة المغلفة الحدود ، وتأکید تقرير الذات ، والطلاق المتكرر ، وكلها قضايا ليست معیشة في شرقنا الأدنى والأقصى بالصورة نفسها .

فالاعتیادية على الكبير في ثقافتنا - قبل التشويه الأخير - حق معلن لا تنهزب ولا نخجل منه ، ورعاية الكبير للصغير (الصغير حتى سن الخمسين وأكثر) ممارسة طبيعية سلسلة ، وعلاقة هذا وذلك بالحرية علاقة إيجابية .

وبأسلوب آخر : إن الاعتیادية الطبيعية والمعلنة تخلق الحرية وتؤكد الحركية بعكس المصور لأول وهلة من خلال قضايا وأزمات دخيلة على مجتمعتنا وتاريخنا .

وفي مصر بوجه خاص قد تمتد هذه القضية إلى النظام المصري القديم ، ثم ترتقى بالتوحيد الأخناتوني ، وتعود لتأخذ شكل الاستعباد ، لترتقى مرة ثانية بالأديان السايوية الحديثة ، وخاصة الإسلام بما يقرر من جرعة عبودية مطلقة دائرة حول محور التوحيد المركزي للتفرد .

وإذا انتقينا من كل هذا التراث معنى أضحية إسماعيل وإبراهيم ، وجدناها تمثل أقصى صور الطاعة حتى الذبح ، ثم إعادة الولادة . والاعتیادية في هذا الرمز هي طاعة الصغير للكبير حتى الموت ذبيحاً ، ولكن ليس باعتبار أن الكبير هو الأعرف والأقدر لمجرد أنه كبير ، ولكن باعتباره الأقرب إلى الأكبر فالأكبر ، فحتى إسماعيل حين أطاع أباه إبراهيم لم يقل له « افعل ما ترى » ، أو ما تريد ، وإنما قال له « افعل ما تؤمر » وكأنه ما أطاعه إلا لأن إبراهيم بدوره إنما يطيع الحق الأكبر ، ولا يخفى اتصال الحلم بالواقع هذا الاتصال الملزم الحى (إنى أرى في المنام أنى أذبحك) . والإنسان في مجتمع كهذا إنما يحصل على حرّيته حين يختار التبعية والاعتیادية حتى نهايتها ، بوعى كامل وإعلان بسيط وشجاع . أما الدخول مبكراً أو دائماً في مسألة البحث عن هوية ذاتية متميزة فهذا أمر متعلق بثقافة أخرى تشوّهت فيها السلطة الدينية خاصة حتى أصبح الحذر واجباً من أى آخر كبير منذ البداية . ويمكن أن نتابع هذا الفرض الفرعى من خلال بعض الأمثلة :

١ - صورة الأب في إبداعات نجيب محفوظ شديدة الحضور قوة التأثير ، وأشهر أب عند محفوظ هو السيد أحمد عبد الجواد في الثلاثية ، وصورته الأبوية العملاقة لم تمنع أولاده الثلاثة أن يشبوا مبدعين جميعاً ، كمال مبدع عقلاني « شيزيدى » رائع ، وفهمى مبدع واقعي ثورى رائد ، ويس مبدع للذى حر منطلق ، ولا واحد منهم يشبه أباه (بما في ذلك يس) ، ولا واحد منهم عصى أباه ، ولا واحد منهم لم يعتمد على أبيه ، ولا واحد منهم ارتضى أن يتوقف عند عادية ماسخة . ثم الأب الإله عند محفوظ (سواء أكان زعلالوى^(٥٧) أم الجلاوى^(٥٨) أم الرحيمى^(٥٩)) فإنه يغرى دائماً بالتبعية والحماية ، ولكنه كان يغرى ويعد بالكشف في الوقت نفسه . والصوفى الوسيط بين الأب الإله والعبد الخائض إلى الاتباع كان دوره يتكرر عند محفوظ بشكل يفتح باب نوع من التبعية رائق وإرادی وغير مشوه أو مرفوض بالمرة .

٢ - فإذا انتقلنا إلى ديستوفسكى واجهتنا صورة الأب المباشر بطريقة مختلفة تماماً ، فلباء وأجداد روايات ديستوفسكى فيهم قدر من الطفولة لا يخفى ، بل إن أبناء وبنات روايات ديستوفسكى كانوا يقومون بدور الأب في كثير من الأحيان ، من أول نيتوتشكا نرفانونا حتى الفارس الصغير^(٥٩) ، ثم الطفلة نللى في (مذلون مهانون) ، وكذلك ألبوشا في (كارامازوف)^(٦٠) ومع ذلك فإن الاعتیادية هنا على الابن تقوم بالوظيفة نفسها التى تؤدّيها الاعتیادية على الأب ، وكلتاها تؤكد الاعتیادية التى نريد هنا الاعتراف بإيجابية نفبها ، والتى لا تتعارض إطلاقاً مع الحرية التى نزعّم أنها فى شرقنا إنما تنبع من قبول الاعتیادية لتجاوزها ، وليس من أزمة الهوية والمبالغة فى حدود الذات وليس من الاستقلال كما يشيع فى الغرب . ثم انتقل إلى اعتیادية المبدع نفسه على كبير (رئيس دولة ، مبدع أكبر ، شيخ راع) ويحضرني هنا مثلاً ن بارزان :

الأول : اعتیادية التنبى على سيف الدولة التى لم تعق إبداعه ، ولم ترهق حركية توجهه ، بل حفزته وحفظته وباركت إبداعه وأزكت تواصله سوله فى أوقات الرضا أو أوقات المهجر .

ويتحرك في حضور آخر قادر قريب يعتمد عليه (مجرد تأمين غامض ، جيد) .

١٦ / ٤ الحرية بين الشخص المبدع وإنتاجه :

الإبداع ليس عملية منفصلة عن الوجود ، كما أنه ليس وظيفة لفائض نشاط ، وإنما هو الوجود ذاته متى توفرت الفرص المناسبة لمسيرته ، والفرص متوفرة على مستوى النوع (ما لم يكن الانقراض هو المسار والمصير) ولكن على مستوى الفرد تختلف المسألة . فالإبداع الحقيقي - من حيث المبدأ - لا يستعمل إبداعه ، لكنه يكونه . كما أن استحالة تحقيق الإبداع ذاتياً في عمر الفرد يجعل المسائل نسبية ، وجزئية ، بشكل أو آخر ، وهنا يلزم الحديث عن الإبداع البديل ، والإبداع رمزي ، والإبداع المرحل وما شابه . وعلى ذلك فالإبداع ليس هو إبداعه طول الوقت ، ويرجعنا هذا إلى منطقتين لم أكف عن العودة إليهما منذ ناقشت قضية الإبداع :

الأولى : أن الناتج الإبداعي ليس هو - أساساً - الإبداعي الحقيقي ، بل إنه بديل عنه (شيء أقرب إلى مثل أفلاطون) .

والثانية : أن الجسم / الوعي (انظر قبلاً) قد يستقل عن الكل الوجود ، دون فصلة دائمة ، أي يستقل إلى عودة غالباً .

ومن خلال هذا وذاك ، يمكن أن نزعّم أن الإبداع الحرق قد يخرج من ذات مبدعة ليست حرة ، بل إن المنتج الإبداعي قد يُفْرِغ طاقة الإبداع حتى ليكاد يعوق مسيرة النمو الفردي^(١١) .

ولا أحسب أن أيا من هذا جديد على الآن ، ولا هو جديد على الفكر الإنساني أصلاً ، لكن ذكره هنا متعلق بضرورة فصل حركية النص عن حركية صاحبه من جهة ، كذلك ضرورة احترام هذه الحرية المقطعية إن صحّ التعبير sectorial freedom التي يتمتع بها قطاع معين من وجود المبدع دون كلية وجوده . لكن ثمة ظروفاً بيولوجية وبيئية واقعية قد تؤثر في حركية المبدع (وهو نص في ذاته) تساعد على حركية الإبداع (وهو النص المنتج خارج ذاته) سلباً وإيجاباً .

والثاني : (دون تفصيل) اعتيادية محمد عبد الوهاب على أحمد شوقي .

بل إن إعلان هذه الاعتيادية المتكرر في باب المديح في الشعر العربي بأكمله ، الباب الذي لم أكن أستسيغه في حياتي وحتى هذه اللحظة ، ثم جاءتني هذه الرؤية التي صالحت بين الاعتيادية والحرية بشكل مختلف عما تعلمته من قيم الغرب . وأخيراً ، فإن الاعتيادية المطلقة في الإبداع الصوفي الحقيقي : إبداع الذات في الكون (العبودية التوليدية إن صح التعبير) لم ي فصل الخطاب في هذه المسألة .

وهذه الاعتيادية المعلنة والصريحة تعمد الحرية بالمعنى الذي تقدمه هذه الدراسة بما يمكن لإيضاحه فيما يلي :

١ - إن إعلان الاعتيادية وقبولها حتى الموت (إسماعيل / إبراهيم) يفوّت الفرصة على غرس الاعتيادية الخفي بكل صورها المحوّرة والعكسية والتعويضية والمزّاحة ، غرسها حتى التثيت المعوّق ، فيأدام قد قبل الموت الفعل ، فقيم الحيل والأسرار ؟ أي أن الشيع من الاعتيادية جهازاً نهاراً خليق بأن يفتح الباب للطرفين الأكبر والأصغر أن يتقلوا منها إلى ما بعدها إذ ينال كل منها ما شاء دون حيل نفسية غائرة معيقة .

كما أن هذه الاعتيادية الصريحة تعفي الداخل (مساحة وحركة) من أن يمتلئ بموضوعات هائلة الشجن صعبة التمثيل ، فمادامت قضية يمكن حسمها في الخارج ، وهي معلنة ومقبولة فإن كل ذلك يسمح للذات أن تكون أكثر مرونة وأرحب مجالاً لأنها أقل تقمّصاً وغمداً وإدخالاً ، وبالتالي أقدر على الحركية فالحرية .

ثم إن هذه الاعتيادية تقلل بشكل ما من الخوف من خطورة القفزة إلى المجهول ، (المستوى الثالث للاختيار : اتّجهد أو أظفر) وبالتالي تشجع على الاختيار الأصعب (= الإبداع الوثبة أو الاندفاع) تحت شعور أنه طالما أن هناك من أعتمد عليه ، فإن سائقاً مطمئناً إلى أن ثمة من يتلقى القفزة لو أخطأ الحساب ، والمغامر المبدع يتغلب بذلك - جزئياً - على إشكالية استحالة الثقة الأساسية المطلقة ، بأن يتكئ على ،

والأسئلة التي طرحت على الدعوة الإسلامية السياسية الأحدث في الآونة الأخيرة كثيرة ومتشعبة ، ولكن كان من أهمها وأكثرها تعديا السؤال الذي يقول : ما شكل الإبداع في المجتمع الإسلامي المدعو إليه ، باسم الشريعة وفي أطر محدودة الاجتهاد والتقيد بالتفسير الثابت للنص ؟ ولم يكن ثمة جواب . وهذا بدعي ، ودلالته لا تحتاج إلى تعليق ، إلا من تاريخ ما حدث للإبداع في ظل التطبيق الجامد للماركسية هنا وهناك .

وأرجع إلى مسألة القهر الخارجي والقهر الداخلي لأقول إن الدين بالذات قد اتخذ عبر العصور هذين الشكلين في كثير من الأحيان ، الثابت والمتحرك ، إلا أن شكله المتحرك كان غالبا ، إن لم يكن دائما سريا غير معلن . أما شكله الثابت فكان قهرا يصل إلى إعدام من يخالف ، والأخطر من ذلك هو أن يكون القهر الديني داخليا حتى يصبح الإنسان نصا ثابتا مكررا لا أكثر .

ويمكن أن نتبع خط تطور الأديان المقلبة للحرية على الوجه التالي : من الوحي إلى القهر الخارجي إلى القهر الداخلي إلى الجمود . كما يمكن أن نتبع خط تطور المذهبية الدينية المقلبة للحرية على الوجه التالي : من الفلسفة إلى التلقين إلى القهر الداخلي إلى الجمود . هذا هو ظاهر الأمر وشأنه . ولكن كيف تفسر هذا القدر الهائل من الإبداع في مناطق بذاتها في عصور الازدهار الإسلامي مثلا ؟ أو روعة ذلك الفن التشكيلي شديد الأصالة في عصور الظلام الكنسي ؟

هنا تثار مسألتان :

الأولى : هي أن القيد الظاهر والصرح قد يكون حافزا لكي تحول الطاقة إلى المساحة التبقية ، وحين تتكشف حركية الإبداع في تلك المساحة الخاصة القابلة للمرونة والتخليق ، يحقق الإنسان حريته إذ يمارس إبداعه في منطقة بذاتها ، ويفعل المناطق الأخرى أو يستغنى أو يتنازل عنها .

والثانية : هي مسألة الحفاظ على ما يمكن أن يسمى الحرية السرية القادرة على الكمون والانقباض على فترات ، وإن كان هذا يتناقض بشكل أو بآخر مع ضرورة التعبير ، والاختبار والعائد ، والتعديل ، لكنها حركية وحرية وإبداع يظهر عادة في مجال النمو الذاتي (التصوف) .

فأنا - مثلاً - لم أستطع أن أقرأ ديستوفسكي ، لا في رواياته ، ولا في خطابه ، ولا في قصصه القصيرة ، دون أن استحضر إيجابيات صرعه ، وأفراحها ، كما كان هو يفرح بمنذراتها ويصفها وصف من يدخل الجنة قبل الصرعة مباشرة ، واعتبرت أن هذه الحركية قد أتاحت له درجة من الإفاقة المتكررة بعد الغيوبة المفاجئة حافظت على حركية نصه ، وبالتالي سمحت بكل هذا الفيض من التقلات العنيفة الرائعة رغم إطنابه الملل في كثير من الأحيان ، وقد أصررت على الاقتراب من أعماله من هذا المنظور لأؤكد به تلك الوصلة بين البيولوجي وبين الإبداع ، ولأدعم الفرض الذي يجعل للصرع دوراً إيجابياً في بعض الحالات ، بل دوراً إبداعياً وثورياً تماماً ، وقد تأكدت من خطورة إنكار هذا البعد أو الجهل به حين قرأت تفسير فرويد للإخوة كارامازوف ، وقد أخطأ الجادة حين اعتبر هذه صرعات نوعاً من المستيريا^(١٢) وقد أرجعت ذلك إلى ابتعاد فرويد عن نبض البيولوجيا متضففة مع نبض الإبداع ، وندرة علاجه للذهان (الجنون) عارياً حاضراً . وانتهى من هذه الفقرة بالقول :

إن الحرية تجزأ (وهو عكس التعميم الذي كنت أعيشه حتى الآن ، وهو ما كنت أتصوره - أيضاً - ضرورة لغبرى) . كما أن توجه حركية الوجود يمكن أن تؤخذ بمحصلة قطاعات الوجود ، وليس يلزم توحد اتجاه الأسهم طوال الوقت ، علماً بأن العلاقة الديالكتيكية هي متوحدة الاتجاه بطبيعة صيرورة مالمها ، رغم تناقض مكوناتها .

١٦ / ٥ المنظومة العقائدية والحرية والإبداع .

لا أحسب أن عندي ما أضيفه في هذا الصدد أكثر مما ورد في العديدين الخاصين بالأيديولوجيا من هذه المجلة^(١٣) لكن الذي أريد أن أوضحه هنا هو أن المنظومة العقائدية ليست بالصفات نفسها عند كل الأفراد ، ومهما بلغت المنظومة من تقديس ظاهر وخفى ، فإنها قد تكون ثابتة ومعوقة ، كما قد تكون على النقيض من ذلك نابضة ومتفتحة ، رغم تشابه محتوياتها في الحالتين أحياناً .

مستوياته حتى يواكب ويتكامل ويحرك كافة البشر - على مستوياتهم وفي مختلف أحوالهم .
وهانذا أعاد محاولة التصنيف الطبقي (١١) في إيجاز شديد بما تسمح به هذه الدراسة :

يتوقف نوع الإبداع الذى ينتجه البدع (ناهيك عن إنتاج ذاته فعلا في رحلة الإبداع البشرى = التصوف الحقيقى) يختلف على مستوى توجه حركية الوجود التى يعيشها المبدع . فكلما كان المستوى أقل عمقا وكمية ، وكان طرفا أقرب إلى بعضها البعض ، جاء مستوى الإبداع متواضعا عاديا (دون أن يتخلل عن جمالياته ووظيفته) والعكس صحيح إذ تزداد درجة الأصالة (والحدثة إن صح التعبير) كلما زاد الغور ، واشتملت الكلية وتباعد الطرفان .

ففى المستوى الأول (أكون أو لا أكون) نقابل ما يوازى الإبداع التواصل / الموهبة^(٥) . وفى المستوى الثانى (أكون أو أصير) نقابل الإبداع الخالقى الأصيل وإن كان أقل من المستوى الثالث . وفى المستوى الثالث (أحمد أو أطفن) نجد أنفسنا فى رحاب ما أسميته الإبداع الفائق ، والإبداع الخالقى^(٦) ، ونضج الحدثة . الخ . ويسرى هذا على معظم صنوف الإبداع وخاصة الشعر ما قد يحتاج إلى دراسة خاصة بأمثلة محدودة .

ولطبيعة تخصص هذه المجلة أسمع لنفسي بإضافة محدودة فيما يتعلق بالنقد الأدبى ، الذى هو بالضرورة : إعادة إبداع النص ، وبالتالي فإن النقد الحقيقى لابد أن يتبته إلى حقيقة المساحة التى يتحرك فيها ، والمستوى الذى ينطلق منه وبه ، والإيقاع الذى ينبض من خلاله ، والأدوات التى تعبته . فاللذاهب النقدية ، وما يسمى (أرجو أن يكون خطأ) بـ (علم النقد) ، هو فى حقيقة الأمر متصل بالأبجدية والنحو النقدى الذى يستحسن أن يحذقهما الناقد ، إلا أن حلق الأداة لا ينبغى أن يكون أبدا بديلا عن إبداع اللحن ، وإلا حدث للنقد ما حدث لعلم النفس مؤخرا .

وإشكالية النقد الإبداعى (إعادة إبداع النص) ، تكاد توازى - قياسا - إشكالية علاج الجنون (إعادة تخليق التركيب المبدع من التركيب المتناثر^(٧)) فالناقد الذى يعيش توجهه على أعماق مستوى ، يستطيع أن يرى ، ويحاور المستوى نفسه من

وأصعب أنواع الأدلجة هو ما لبس ثوب الحرية ، واستعمل ألفاظها ثم سرق نبضها تحت سمع مدعيها ومحتاجيها وبصرهم على حد سواء . ومثال ذلك بعض ماشاع مؤخرا من أشكال الزيف العصرى عن مسألة حقوق الإنسان ، فالحديث عن هذه القشرة من التعبير الإعلامى ، أو السماح بهذه التقلصات الحسنة للملمس بدت وكأنها تدافع عن حرية الإنسان وبالتالي عن حركية الإبداع .

ولا يمكن إنكار فضل هذا السماح حتى لو ثبت زيفه ، ولكن أن يكون هذا هو غاية المنى ودليل الحرية ، فإن ذلك خطر شديد على حقيقة الحرية ، وخاصة بالنسبة لتحريك الإبداع الحقيقى على المستوى الذى قدمناه هنا .

ومصدر هذه الحذرة أنه بالقدر الذى يترك لكل واحد الحق فى التعبير السطحي عن ما يتصور أنه هو ، تعلق لافتة ممنوع الاقتراب الحقيقى للآخرين ، ويحل نظام التأمين الشراكاتى الاستلابى محل الاقتحام المسئول المفجر للحوار المحرك ، كما يحل القانون الظاهر ، والحق المدنى ، محل التواصل التلقائى المغامر . وفى الوقت نفسه تتجمع خيوط السلطة الحقيقية فى أيد خفية تنتهى إلى أن تفرز أنواعا من الإبداع غير قادرة على تغيير الحياة بالقدر الذى تعد به حركية التوجه بما هو حرية الإبداع الحقيقية المصاحبة لمسئولية التلاحم . وغير مثال على ذلك هو ما آلت إليه ممارسة الطب النفسى فى الغرب الثرى .

وإذا كنا بدأنا بعرض موقع الجنون فى مسألة الحرية فقد آن الألوان أن نشير إلى مسألة علاج الجنون فى الظروف المعاصرة وكيف تصيغ عقول الأطباء بما يحقق غاية اللا حرية تحت ستار حقوق الإنسان وحقوق المجنون^(٨)

١٦ / ٦ مستويات الحرية وأنواع الإبداع :

سبق أن صنفنا أنواع الإبداع من منطلق مستويات جدلية الجنون والإبداع^(٩) ، وأنا أشعر أن التصنيف التصاعدي يثير الحساسية ، متى تصورنا أنه يتم بقصد تحديد أن هذا أفضل من ذلك بشكل تفصيلات مسطحة ، وهذا غير وارد بالمعنى المباشر ، لأنه كما أن المخ البشرى والوجود البشرى يحتاج لكل طبقاته حتى يتميز بشرا ، فإن الإبداع أيضا يحتاج لكل

وثمة دليل آخر يمكن أن يطل علينا من دراسات الآثار غير المنشورة والمسودات في حقبة تاريخية معينة ، خاصة إذا ارتبطت هذه الحقبة بقدر من القهر الخارجى ولتتبع ، فإن المؤرخ الناقد سوف يجد علامات العصر في هذه المسودات أكثر مما يجدها في الإبداع المنشور بشروط العصر . وشروط النشر في الإبداع العلمى الآن - مثلاً - خطيرة ، ومكبلة ومعيقة بدرجة تلزم من يحرص على النشر أن يتبعها أكثر من التزامه أن يقول ما يضيف به .

الإبداع الأول حتى الأكثر عمقا ويواكبه ، العكس ليس صحيحا ؛ فالناقد الذى يعيش توجهه على المستوى الأول يصعب عليه - حتى الرفض - أن يستوعب ، ناهيك عن أن يعيد خلق ، مانغطى مستواه ، لأنه عاجز عن أن يواكبه فى المستوى نفسه ، ويقدر دفع الحركية نفسها ومرونة المساحة ونفاذ الحدود إلى آخر ما ذكرنا فى بداية هذه الدراسة .

١٦ / - ٧ الحرية ودورة «التعبير والعائد»

١٦ / ٨ الحرية والموسوعية

قلنا إن وفرة المعلومات لازمة لإمكان التراء بمادة الحرية ، ولكن إذا زادت هذه الوفرة فازدحت وإذا تكثرت ازدحام وتداخل ، وقضى على المساحة اللازمة للحركة ، أصبح التهديد حقيقياً ومباشراً على حركية الوجود المبدع . والمسألة شديدة الصعوبة ، وحلها بالحديث عن القدر المتوسط (أو المناسب من المعلومات) قد يبيع الموقف بما يشبه التسطيع الموحى به فى معنى من معانى القول : «خير الأمور الوسط» ، مما لا يلبق إزاء إشكالية شديدة التعقيد والتحدى مثل هذه الإشكالية .

ولعل قدراً من المغامرة ضرورى لضبط جرعة ما يسمى وفرة المعلومات ، فلا بد من أبجدية أساسية ، ثم لابد من اطلاع انتقائى يستطيع أن يلتقط من كم المعلومات ما ينظمه فى منظومته المتولدة فى الوقت نفسه ؛ ثم لابد من تناسب عمليتى الملء والبسط وتناوبهما حتى تنسق المعلومات فى كيانات مرتبة حول محور أو محاور متحركة فى اتجاه محور أساسى ظاهر أو خفى . ثم يمارس هذا الانساق دوره فى الانتقائية الاستقبلية (بما فى ذلك حوار الاختلاف) وفى التضفير التأميل باستمرار متناوب أو متلاحق أو مواكب ؟؟؟ .

ولعل الجذب الانتقائى للفكرة المحورية هو الذى يفسر الملاحظ عند كثير من المبدعين من أنهم يلجأون فى معظم إنتاجهم حول الشيء نفسه وإن اختلفت اللغة ، وبعضهم يعترف بذلك ويعرفه ، والبعض الآخر يلتقطه النقاد ويكشفون عنه . والموسوعية الانتقائية (وهى غير فرط

بقيت مسألة حق التعبير وحق النشر وحق التواصل وحق العلانية . فالحرية السردية تحافظ على الحياة النابضة ، وعلى إمكانية الفعل ، ولكنها ليست الفعل ولا الدفع الحقيقى القادر على نقل الحركية من كائن بشرى إلى غيره من كيانات بشرية وكونية . إذن لابد لإكمال تعريف الحرية الذى بدأنا به أن تظهر هذه الحركية «... بأدوات قادرة على تفعيل هذه الحركية فى ناتج موضوعى (بما فى ذلك إنتاج الإنسان لذاته) ناتج له عائد يتعدل ويتهادى جدلاً وتوليفاً...» . ويجزنا هذا إلى مسألة حق النشر وفرصه ، وقهر المنع والمصادرة . والواقع أنه بالقيم المعاصرة فإن حق النشر وفرصه لابد أن ينظر له على أنه سلاح ذو حدين كما يقولون . فمن ناحية ، فإن الالتزام بالنشر لابد أن يتبع القواعد التى يضعها الناشر أو الجور العام السائد ، وهذا فى ذاته ليس هو البعد الذى يتيح لحركية الإبداع أن تتوجه حقيقة وفعلها إلى عمق ما يمكن . ومن ناحية ثانية فإن عدم النشر أو الحيلولة دونه يجرم المبدع من أن يمارس وجوده فى حضور «الأخر» ، ومن أن يختبر حرته بشكل على يسمح له بالتعديل إذ يحقق حرته علانية فى حوار حى . ومع ذلك ، فإن عدم النشر لا يعنى مباشرة فصور عدم الاستعمال ، فلو كانت حركية الإبداع غامرة ، فقد يذكيها ويشعلها عدم النشر . أكثر مما تحجمها قيود النشر ، وقد ترك لنا التاريخ ما يشهد ذلك ، وأحسب أن يقين صاحب الشملة من اختفاء أو امتناع فرص النشر قد يجعله يتهاذى فى الإضافة والتأصيل مثلما فعل نيتشه أو النغرى ، فإذا بنا أمام كم من الإبداع ما كان يمكن أن يصلنا وهكذا ، إذ لو كان قد صيغ للنشر بلغة عصره لكان يمكن أن يتسطح أو يتشوه بشكل أو بآخر .

أخذنا اللغة بمعناها التركيبى ، اللغة الجوهر لا اللغة
الأداة ، لوجدنا قضيتها فى عمق كل ماذكرنا .

ويمكن الرجوع فى ذلك إلى ما أشرنا إليه فى الدراستين
السابقتين عن هذا الموضوع بالإضافة إلى بحث اللغة
الكيان^(٦٥) حتى تتاح الفرصة لتفصيل خاص بشأن الحرية
 وإعادة تخليق اللغة فى الشعر خاصة . أما عن المنهج ، فالأمر
يحتاج أيضا أن تذكر كيف يكون المنهج قيده للحرية ، بقدر
ما يكون دوعا ضد الشطح العشوائى ، وهو أمر - وإن لم يخرج
عن الإجمال السابق - فهو يحتاج إلى تفصيل خاص . ولكل
هذا حديث آخر .

التخصص) تلتقط ماينجذب إلى الفكرة المحورة فتزيد المبدع
ثراء . أما الموسوعية العشوائية فهى التى تزدهم على حساب
المبدع .

١٦ / ٩ الحرية واللغة ، وقيود والمنهج

طالت منى الدراسة ، ولم أوف نقطتين من أهم نقاطها
حقها . فمن ناحية لا توجد حرية - بالتعريف الذى أوردناه
سابقا - دون أن تكون اللغة لغة حقيقية متولدة وقادرة على
التخلق والمجازة ، وليست سجنا كلاميا وأصواتا معادة ، وإذا

الهوامش :

- ١ - يحيى الرخاوى : إشكالية العلوم والنقد الأدبى ، فصول ، المجلد الرابع . العدد الأول ١٩٨٣ ص ٣٥ - ٥٨ .
- ٢ - ——— الإيقاع الحيوى ونبض الإبداع ، فصول ، المجلد الخامس . العدد الثانى ١٩٨٥ ص ٦٧ - ٩١ .
- ٣ - ——— جدلية الجنون والإبداع ، فصول . المجلد السادس ، العدد الرابع ١٩٨٦ ص ٣٠ - ٥٨ .
- ٤ - ——— العدوان والإبداع ، الإنسان والتطور ، المجلد الأول ، العدد الثالث ١٩٨٠ ص ٤ - ٨١ .
- ٥ - ——— طاقة العدوان وحركية الإبداع : فصول ، المجلد العاشر العددان ٣ / ٤ / ١٩٩٢ ص : ٥٠ - ٦٦ .
- ٦ - مثلا : فوكوه ، والتوسير ، وأنسى الحاج .. إلخ .
- ٧ - كتبت كثيرا عن فضل مهنتى على وعيى ، وفى رأى شخصيا أن معظم ، إن لم يكن كل ، أعمالى ، من كل نوع ، هى نابعة من هذا المصدر ، أو متصلة
بهذا البعد ، وقد ثار جدل متصل حول مصداقية هذا المصدر منذ محاولة سيجموند فرويد تميم مايرى عند المرضى على الأسوياء ، كما قابلت اعتراضات
كثيرة من أصدقاء لم يقرأوا هذا الاتجاه أبدا . فكان لزاما أن أنهى هنا إلى أنها ليست مسألة رؤية فكرية تنعم ، وإنما هى نتاج خبرة تعاش ، وهذا
ماقصده بالعنوان الفرعى «معاشية الجنون» ، ذلك أن ما يصلنى من مرضاى ليس رؤية أو ملاحظة ترصد بقدر ما هى ناتج وعيى / وعيهم / بهم /
معهم / لى / لهم ، ويستحيل الفصل ، بل إنه فى النهاية لا يكون إلا وعيى (الجديد) «أنا» بشكل أو بآخر . ولى قصيدة لم تنشر باسم (المرايا) تكاد تشير
إلى معنى ذلك تحديدا .
- ٨ - سوف أستعمل لفظة الحرية ، فى البداية ، استعمالا فضفاضيا كما يوحى به ما شاع عنه ، لا ماقد أنهى إليه فى هذه الدراسة .
- ٩ - تقتطف خالدة سعيد قول أنسى الحاج «الجنون يتصير التمرد ، ويفصح المجال لصوته كى يسمع» ثم تعقب : «هذا مايقوله ...» ، الجنون هو الوصفة
التي يجعلها من اختار أن يكون حرا . ورغم أن كلمة الحرية هنا لاتعنى بالضبط ماندور حوله هنا ، ورغم أنها وصفت الخلق عند أنسى الحاج بأنه
«لا غائى» ، وأن كلمة خلق لاتناسب شعره ، ورغم مذهبتي إليه حينما يقرب من نفى الإرادة عن هذا النوع من الخلق «ما يسمى عادة بالخلق ما هو
عند أنسى الحاج إلا فعل ضرورى لوقف الاختناق» رغم كل ذلك فإن الاختيار سرعان ماقتز متحديا من كلامه هو «كلامى هذا ، والشعر نهر مشدود
التواجد بمنطقه الحثين» ... «إن أمام هذه المحاولة إمكانين : إما الاختناق أو الجنون» إذن ، وقتنا بكل وضوح فى بؤرة إشكالية الإبداع والحرية (الشعر
وهضات الجسد - حركية الإبداع . خالدة سعيد . دار العودة بيروت ١٩٧٩ ص ٦١ ، ٦٢)
- ١٠ - هنرى إى : الجنون والعالم المعاصر Folie et le monde moderne ، قرأت هذه الورقة فى فرنسا سنة ١٩٦٩ وصورتها وأحضرتها معى ولم أعثر عليها
أثناء كتابتى هذه الدراسة ، فأنا أتخط هنا عما أذكره منها معتمدا على ذاكرتى ، فإن لم يصدق أن ذلك قد ورد فيها ، فليكن هذا رأى .
- ١١ - يحيى الرخاوى : الوحدة والتعدد فى الكيان البشرى . الإنسان والتطور . المجلد الثانى . العدد الرابع . ١٩٨١ ، ص ١٩ - ٣٣ .
- ١٢ - يحيى الرخاوى : دراسة فى علم السيكيوياتولوجى القاهرة . ١٩٧٩ : ص ٣٦١ .
- ١٣ - نفسه ص : ٤٠٤ - ٤٠٨ .

- ١٤ - بحسب الرخاوى : مقدمة في العلاج النفسى الجمعى : عن البحث فى النفس والحياة . القاهرة : دار الفكر للثقافة والنشر ، ١٩٧٨ .
- ١٥ - دراسة فى علم السيكوباتولوجى : ٤٠٤ ... (لابد من الحديث عن مستويات الإرادة (وأنواعها ، بدلا من إطلاق التعميم) ، واعتقد أن خبرى المحدودة تكاد تصدر حكما مطلقا على أن من ادعى الإرادة الكاملة ، أو الحرية الكاملة (أى الاختيار الكامل) ، أو الاستغناء الكامل ، كان مشقا محكوماً بجانب واحد من وجوده ، وهو الجانب التسلط عليه ضلال الحرية وعبودية الاقنود وديالتي فائق - فى إطار خبرى الكليينكية المحدودة - قد حاولت وصف أنواع اللاإرادة دون الإرادة لكشف كل عيبتها من واقع الممارسة ، مثل ١) لا إرادة بالانعكاس : حيث يفتلص الوجود البشرى فى أن يكون أشبه بالانعكاس الميكانيكى التلقائى ، ويصف هذا النوع المراحل الأولى للرصد ، كما يصف بعض الكبار المسلمين القديين الحائمين الخائفين ، كذلك يصف بعض التحسين العقائديين الذين يفتقر فكرهم وحوارهم إلى قدر كاف من الكمون الخلاق creative latency ، ٢) لا إرادة بالتقصص (الشديد) : حيث يصعب الوجود مجرد إعادة لوجود الآخر (ليس «أنا» . ٣) لا إرادة بالمعى (الشديد) : حيث يصعب الوجود مجرد إعادة الحالات التى تعمل فيها الحيل الدفاعية بشكل كاسح ٤) لا إرادة بالخالف الكامل Absolute negativism : وهو نوع عكس النوع الثانى ٥) لا إرادة بتكرار النص Repetition script وفى هذه الحالة ينعدم الاختيار نتيجة لتوقف التضج بسبب التثبيت على طريقة محددة متباعدة من السلوك كما يمكن تقديم بعض أشكال الإرادة (الخزنية والزائفة كما يل ١) الإرادة الطرفية Peripheral volition : وهنا يتحرك الفرد إرادياً فيما يتعلق بالتفاصيل وبدائل الطرق ، ولكن فى إطار دائرى لا يتغير ٢) الإرادة الموقعية إلى رجعة Situational conditioned volition to be undone : وهى ممارسة نوع من الاختيار الحقيقى فى ظروف خاصة ، على شرط المدول عنها .
- ١٦ - يقول نزار قباني وثائقي القصيدة ومن جديد تجمع البروق وتلاحقها ، تتحدث الإنارة النفسية الشاملة ، . وفى هذه المرحلة فقط أستطيع أن أتدخل إرادياً فى مراقبة القصيدة ورؤيتها (نزار قباني : قصص مع الشعر - بيروت ١٩٧٤) .
- ويقول أدونيس : إنها (القصيدة) عالم ذو أبعاد . تقولك فى سديم من الشاعر والأحاسيس ، سديم يستقل بنظامه الخاص ، تغمره ، وحين تم أن تحضنها نفلت من بين ذراعيك كاللوح (أدونيس ، زمن الشعر - دار العودة - ١٩٧١ ص ٢٣٥) ، وفى خبرى الشخصية صغت بعض ذلك شعرا :
- وندق باب الكلمة ، أصدها ، تغافل الوعى القديم ، أنتفض ، أحاول الحرب ، تلحقنى ، أكونها ، فأنسلخ . (قصيدة : «لست شاهراً» - لم تنشر) . وفى كل هذا يبدو أن الإرادة بالمعى السلوكى الشائع كاختيار واع بين بدائل محددة بمعلومات كافية هى أمر غير وارد كما يتبادر عادة .
- ١٧ - لى مع حكاية الحرية التى تتبع فى مجال الاضطراب ما يستاهل الإشارة على عدة مستويات ، فظننا لصعوبة مسيرة العلاج الذى أمارسه ، فإن المقاومة التى أواجهها مع المريض ، وخاصة فى بادئ الأمر ، جعلتني أوقن أنه لابد أن يضطر لعبورها معى ، وأن مسألة الاختيار من البداية هى خدعة لا تؤكد إلا السلبية ، وفارنت ذلك باضطراب التطور ، فلو لم يضطر النوع أن يعيش فى ظروف صعبة لانقرض ، لكننى لاحظت أن الاضطراب يكون فقط فى عرض البدايات ، وتوفير المعلومات عن البدائل ، وبعد ذلك لابد للمضطرب أن يختار ، فالاضطراب هنا هو اضطراب للجذب إلى مجال الاختيار ، إذ لو استمر الاضطراب لاستحال الإبداع النمو بأى مقياس ، وقد صغت ذلك فى طلفة من طلفات «حكمة المجانين» (بعض معايشة الجنون أيضاً) ، فقلت : ولا يتطور إنسان باختياره ، ولا يكمل الطريق إلا باختياره ، وفهمت من خلال هذا وذاك كيف أن البعد المأجور ، الذى يضطر للكتابة بعقد معين فى وقت معين (مثل دستوفسكى حين يضطر أن يتعاقب على رواية سلسلة لمجلة بذاتها لعدد معين من الصفحات وإذا به يخرج أروع أعماله من خلال ذلك) . هذا المدع يمكن أن يعطى أعظم عطائه ل مجرد أنه مضطر أن يمسك القلم حتى لا ينجح مثلاً ، وفى خبرى شخصياً لم يخرج أهم أعمال (دراسة فى علم السيكوباتولوجى) إلا لاضطرابى أن أعطى عملاً لعمال طباعة ظل يعمل معى فى غرفة ملحقة بالمترى بها مجموعة حروف طباعة كاملة وكان كل ذلك ظرفاً طارئاً وبالصدفة ، وفى انتظار أن يجد هذا العامل عملاً ظل عندى عدة أشهر مما اضطر أن أشغله بكتابة عدد معين من الصفحات يومياً ، فإذا بأكثر أعمال وأهمها فى الطب النفسى يخرج هكذا ، وهذا بعض ماعنيه بالاضطراب الشكل فالتحريك الحر الفعل .
- ١٨ - هذا التمييز لم يكن فى صلب الفرض الأساسى (٣) ، ولكنه جاء فى الجدول الختامى (جدول ١ ص ٥١) ، لتأكيد الفروق بين حالات الوجود الثلاث ، فهو لم يكن فى بؤرة اهتمامى آنذاك ، إلا أننى حين قرأته الآن اطمأنت لهذا الانساق بشكل أو بآخر .
- ١٩ - كلمة المسيرة march هى التى استعملها لأصف بها رحلة الجنون ، ورحلة الفصام خاصة ، وهى المقابل لكلمة العملية process ، إلا أن المسيرة تحمل البعد الغائى أكثر مما تحمله كلمة العملية ، والمجنون المسيرة أعنى به المجنون الذى يمثل مسيرة الجنون ، وهو الفصامى حالة كونه يتدرج على مسيرة الجنون بسلبها وإيجابها ، وقد تعدلت أن أسميه المجنون المسيرة ، وليس الجنون المسيرة ، وكلما أعطيت المسودة لأحد زملائى أو أصدقائى أرجعها لى وقد صحح كلمة «المجنون إلى «الجنون» ، فرضيت بما فعلت مؤكداً به أننى أعنى المجنون إذ يحين فيصبح مسيرة فى ذاته ، وأن الجنون ليس له وجود إلا معاشاً هكذا فى شخص أصل المصدر عمل الصفة الاسم . واكتفى بهذا .
- ٢٠ - هذا علماً بأن الطب النفسى المعاصر قد سطح الجنون وتهرب من استعمال اللفظ ، فاختزل الإنسان إلى مجموعة من جزئيات الأفعال الظاهرة والمرصودة بسبب كيميائى ، ويزمن خطى ، والتى يمكن أن يقيسها أى عابر سبيل ، سواء كان طبيباً أم معالِجاً أم أخصائياً أم محامياً .
- لكن التصنيف المصرى (DPM I) مازال يحتفظ ببعض الرحابة الدينامية ، كما أن للكاتب مطلقه الخاص بتصنيفات بديلة ، وهو منطلق يساير رؤية

الجنون في مسيرته الطويلة ، وكتابه الغائية ، وإعادة تنظيمه أو لا تنظيمه في آن ، وقد نشرت هذه المحاولات متوالية خلال عشر سنوات حتى تجمعت في عالم ينشر بعد مكتملا ، رغم سبق ظهوره في افتتاحيتين بالمجلة العربية للطب النفسي :

Rakhawy, Y.T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part I. The Arab journal of Psychiatry, 1: 81-92.
Rakhawy, Y. T. (1990) Breakthrough the current psychiatric nosology- Part II Multiaxial vis-a-vis multidimensional approach to psychiatric Nosology. The Arab journal of Psychiatry (1991) Vol. 2 No. 1 Page 1-13

٢١ - سبق أن أوضحت في معظم كتاباتي أن بداية الإبداع وبداية الجنون تكاد أن تتحدا ، فهما أقرب من بعضهما البعض عن أي منهما إلى العادية ، وكلما تقدمت المسيرة ابتعدا ، ثم ازدادا ابتعادا عن بعضهما حتى يصبحا أبعد عن بعضهما عما هما أبعد عن العادية في المدى الطويل .

٢٢ - انتقدت مسألة تقرير الذات Self actualization التي قال بها ماسلو، وكذلك فعل أرنست حين أشار إلى ضرورة امتداد الذات Self expansion وتقريرها ، كما أكد علم النفس عبر الشخصي transpersonal Psychology على مسألة تجاوز الذات ، وكل هذا يعلن أن تقرير الذات وحده ليس كافيا لمسيرة الوعي وخاصة من منطلق الحرية .

٢٣ - المقصود بالطرفة هنا هو معنى الدفع والوب والتغير النوعي بسرعة ومغامرة إلى مجهول نفسي ، وقد اخترت كلمة «أندفع» في البداية لأعبر عن سبيل منهجر من التقدم ، لكنني خشيت من الاستعمال العادي فالتسطيح ، أما طرفة فهي تستعمل في لغة التطور البيولوجي لإعلان عن تغير كيمي في مسار النوع ، كما تعني «طرفة الشيء» قفز من فوقه وتخطاه إلى ما وراءه .

٢٤ - أعني الوعي الشعوري بالحلم وحكايته ، لأن الحلم - فسيولوجيا ، وتركيبيا - يواجه هذا السؤال تلقائيا كل ليلة ، وهذا ما لا يغيب عن حدس عامة الناس وخاصة من منطلق إيماني سليم ، فالدعاء الإسلامي قبل النوم يجعل كل نوم هو تساؤل يشير إلى هذا السؤال : «اللهم إن قبضت نفسي فاغفر لها ، وإن أرسلتها فاحفظها بما تحفظ به عبادك الصالحين . . . » ويكمله الدعاء عند اليقظة الذي يؤكد أن «كل بقعة هي إحياء للكينونة» . الحمد لله الذي أحيانا بعد ما أماتنا وإليه النشور أنظر أيضا «الإيقام الحيوي» (٢) .

٢٥ - الغريب أنه بالرغم من أن هذا السؤال «أكون أو لا أكون» ينسب - عادة - إلى «هاملت شكسبير» ، فإنه حين عاودني شخصيا عاودني شعرا بالعامة ، (وهي تجربة لم أستطع تكرارها) .

٢٦ - قراءة حضرة المحترم من هذا البعد (بعد الصيرورة مستقلة ، وهي جارية فعلا) ، اللهم هنا أن أشير إلى البعد التطوري والبعد الإلهي المقدس الذي صيغت به هذه الصيرورة ، رغم أنها مفردة «العادية» .

وقد التقط هذا البعد محمد إسويرون التقاطا عابرا في إشارات إلى نظرية دارون في قراءته للرواية نفسها «حضرة المحترم» ، محمد إسويرون ، المجلد السادس ، العدد الثالث ، ١٩٨٦ ص : ١٣٥ - ١٦١ .

٢٧ - يحكي الرخاوي : قراءة في نجيب محفوظ الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٩٢ .

قرأت الشاهد مرة من بعد نقدي مسطح ، وقد أعجب الكتاب والنقاد في حينه ، رغم أنني رفضته بعيد نشره الأول (سنة ١٩٧١) ، ثم أعلنت رفضي هذا مؤخرا (حين أعدت قراءته في قراءات الأخيرة هذه) ، ثم عدت أقرؤه مقارنة بمالك الحزين (إبراهيم أصلان) ، ولم أتمه بعد ، وهذه القضية نفسها (قضية فشل الصيرورة البديلة (الزائفة) ، بالجمع الكمي المتراكم) تناولتها في عمل بأكمله ، كان أقرب إلى التدريس والحكمة منه إلى الأدب (في رأيي ، رغم تقدير كثيرين له بغير ذلك) وهو : «عندما يتعري الإنسان» ، يحكي الرخاوي ، الناشر : دار الغد للثقافة والنشر ، القاهرة ، ١٩٧٩ . ثم إن هذه القضية نفسها مكررة في كثير من الأعمال الأدبية ، حتى لم يعد فيها جديد أصلا ، اللهم إلا تغيرها مع نمو الشكل وطرازة تناول ، ويبدو أن نجيب محفوظ نفسه قد طورها في دورات الحياة في الحرافيش ، وفجرها في ليالي ألف ليلة ، ورأيت فيها رأي الناظم ، بتقنية أروع وعمق أبعد (قراءات في نجيب محفوظ ، ٢٧) وهذا النوع من التراكم الكمي (الصيرورة الزائفة) هو الذي أسميت الوجود المتقرب في دراسة السيكيوباتولوجي (١٢ : ص ٢٩) .

٢٨ - للأسف فإن النموذج «الديني» الذي يطرح على الساحة النفسية (وغيرها من الساحات) باعتباره غاية المراد ، وطاعة رب العباد ، هو نموذج «النفس المطمئنة» بالمسي الذي نشر إليه هنا في اختيار السكون ، وليس بمعنى الرجوع إلى ربه ، مؤتلفة مع الجهاد السابق واللاحق (نموذج : الكدح كدحا لملاقاته ، وعرض الأمانة فحملها ، وكشف الغطاء ، وتلقى القول الثقيل) .

٢٩ - يمكن الرجوع إلى إشكالية تعريف الحرية في أي كتاب مدرسي ، أو لبعض المراجعات المنظمة مثل مشكلة الحرية ذكرها إبراهيم . مكتبة مصر . ١٩٦٣ .

٣٠ - وفي نظير إريك إيكسون لهذه المرحلة الأولى وهو يعرض ماهية الثقة الأساسية في مقابل عدم الثقة Basic trust versus Basic mistrust لم تكن الصياغة إما أو (إما «ثقة» أو «لا ثقة» وإنما كانت الصياغة - «ثقة في مقابل «لا ثقة» - . وقد تناولت هذا في الدراسة المقارنة للربايعيات الثلاث : جابرين والحيايم وسرور (يحيى الرخاوي ١٩٨٢) : ربايعيات وربايعيات . الإنسان والتطور ، المجلد الثالث ، العدد الأول ص ٤٥ - ٩٨ . اللهم هنا أن الأمان هو ضرورة لحركة الإبداع مثل الأمان سواء بسواء .

٣١ - استعملت تعبير «التغذية البيولوجية» ، بقصدية عنيدة ، وذلك لأمع ترادف مسألة بيولوجي بما هو حسي عيان ، وفي الوقت نفسه أعطى للمعلومة بعداً

وحضورا جسدين ، فأشير إلى أن المعلومات المدخلة إلى المخ البشرى ، والتي سيقوم بضمها ، أو تخزينها ، ثم إعادة محاولة هضمها ، إنما تكون معلومات مثرية ومترنة ومتسقة وقابلة للحريك وإعادة التنظيم بقدر ما تكون ذات معنى ، وليست مجرد «جسم غريب مشهور» . (يستعمل من الظاهر) .

وكما كانت المعلومات المدخلة ذات معنى كان احتمال استعمالها أبجدية للإبداع وإرادنا ، لكن بما أنه لا يوجد لفظ – مثلا – يحمل معناه بالضبط ، ولا يوجد هضم وتمثيل كامل للمعلومات أبدا ، فإن حركة الحلم والإبداع هي القادرة على إتمام المهمة التي مفروض ألا تتم أبدا (انظر الإيقاع الحيوى ، وجدلية الجنون) .

٣٢ – يختلف الباحثون في أصل الإيقاع الحيوى للكائن الحى ، وللإنسان ضمنا : هل هو هكنا بطبيعة المادة الحية أم أنه نتيجة لتكيف المادة الحية مع عالم هو مستظم بإيقاع حيوى راتب منذ الأزل ، ويصفى أكثر ميلا إلى مقولة وراثة العادات المكتسبة ، فإثنى أميل إلى الرأى الأخير ، أى إلى أن الإيقاع الحيوى الإنسان لاحق للإيقاع الكونى الأصل .
انظر مثلا :

Stroebe C. F. in Kaplan H. and Sadock J. Williams and Wilkins Company 1980 p 67-70

٣٣ – بحى الرخاوى : دراسة في علم السيكيوباتولوجى ص ١٨١ – ١٨٢ .

٣٤ – استعملت هذه التسمية الفارقة قبل أن أطلع على ما يقاربا في الفكر الوجودى :

(فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية ، حبيب الشارون ، الطبعة الثانية ١٩٧٤ القاهرة – مكتبة الأنجلو) ، وقد طمأننى ذلك كثيرا رغم عدم التطابق ، ذلك لأننى – على خلاف الفكر الوجودى – ربطت بين الكيانين (الجسم / الجسد) برباط نشط أو كامن يمكن أن ينتشط ، رباط بيولوجى وتجريدى في أن (المتن) .. ومن المهم أن أؤكد أن بدايات وعروق هي إلى الجسد المعيان أساسا .

هذا وقد أكد تيسير شيخ الأرض على دور الجسد مستعملا كلمة «البدن» بشكل أساسى وجوهري وجامع ، وذلك في فلسفته «الأجدوانية» التي لم تأخذ حقها أبدا .

(دراسات فلسفية . محاولة ثورية في الفلسفة – دار الأنوار . بيروت ١٩٧٣) .

٣٥ – ظاهرة البصم imprinting هي الظاهرة التي اهتم بدراستها علماء الحيوان لدراسة السلوك الجاهز الذي يطلق من الكائن حديث الولادة ، واعتبروا ذلك نوعا من التعلم الغائر ، وقد طورت هذه الظاهرة في ممارستى الإكلتيكية ، لأرصد الظاهرة في الأوقات الحرجة وهي تتم ، وليس وهي تُطلق ، وخاصة في العلاج المكثف للنشط ، وأوقات النمو الحرجة ، وبالنسبة للسلوك ذى الدلالة التطورية . النشط ،

Hess H. H.: Ethology in Freedman A. and Kaplan H. 1967 Williams and Wilkins Company p. 180-188, 1967.

ثم :

بحي الرخاوى : دليل الطالب الذكى في علم النفس والطب النفسى : علم النفس القاهرة ١٩٨٠ ص ٩٤ ، ٩٩ .

٣٦ – حالات البارانويا المزمنة ، وتحت المزملة ، هي حالات تنصف بوجود اعتقاد وهي خاطئة (أسميه ضلالا والشائع أن اسمه هذا وقد رفضت هذه التسمية وبينت أسباب ذلك في موقع) وهذا الاعتقاد الثابت يكون من الثبات والعمق والتسلسل بحيث يصعب أو يستحيل تمتعه وتغييره في الأحوال العادية .

وحالات اضطراب الشخصية من النوع النمطى لها التركيب نفسه ، وإن كان مايسمى ضلالاً يكون مخفيا بعيدا عن ظاهر الشعور في حالة اضطراب الشخصية .

والأيدىولوجيا الثابتة ، بما تشمل تقديس وتثبيت النص ، لها الصفات التركيبية نفسها .

٣٧ – حالات الوسواس القهرى تنصف – تركيبيا – بصفات حالات البارانويا من حيث صلابة المعتقد وخطئه وتمسك الشخصية ، إلا أنها تختلف من حيث بصيرة المريض بهذا الخطأ ، ومحاولاته المتكررة للتخلص منه ونصححيه دون جدوى .

٣٨ – ثمة خبرات طويلة في هذا الشأن لم ينشر منها إلا أقلها انظر مثلا :

Hamdi, E., Mahfouz, R. Amin, Y. and Rakhawy, Y.T. Sleep Deprivation Therapy: A Part of an Integrated Plan in a Special Milieu. Egyptian journal of Psychiatry, 1982, 5: 282-293.

٣٩ – والخبرة الرائعة التي قدمتها إلينا عقاير المملوسة مثل الـ LSD تستحق أن ترتبط بهذا المطلق الخالى للربط بين البيولوجى والجسد وبين الجسم والوعى جميعا ، وهي خبرة تعاطى عقاقير تعوق حركة التوصيل بين خلايا المخ ، فيترتب عليها حالة من المملوسة ، نتيجة لتعكك الحواجز بين خلايا المخ ، وبالتالي استغلال كل منها للآخر وخلط وإسقاط وغير ذلك ، ومن ناحية أخرى فقد أظهرت هذه التجارب بعض إشراقات الإبداع المجهضة . وأهمية

هذه الملاحظات أن المخ ، والجسد ، والجسم / والوعي ، والمنظومات الفكرية يمثلون أربع مناطق منظمة ومتناسكة وواحدة (شكل ٢) ، وفي الوقت نفسه يتصل كل منها بالآخر وكأنه صورة للآخر لكن بلغته الخاصة ، فإذا تمتع تنظيم من هذه التنظيمات كيميائياً ، أو مرضياً أو علاجياً ، سمع عند الآخر ، وتوقف إيجابية أو سلبية العائد على سرعة التمتع ، والجو المحيط والتأهيل اللاحق بما يحتاج إلى تفصيل آخر .

٤٠ - فرط العادية hypernormality هو تعبير استعملته عشوائياً في البداية ، وربما على سبيل الفكاهة (فلان عاذى جداً) ، لكن بمجرد أن بدأت استعمل لفظ العادية لوصف حالة ، يمر بها أي شخص ولا يوقف عندها بالضرورة ، أحجمت عن تصنيف الناس إلى عاذى ومبدع ، واستبدلت بذلك رؤيتهم في حالات الإبداع والعادية والجنون بالتناوب . إلخ . وعلى ذلك راجعت هذا التعبير فوجدته ملائماً تماماً لمن توقف عند حالته العادية ، ويبلغ فيها ، دون نبض أو كشف أو دورات أو مراجعة ، حتى يقترب مما يسمى اضطراب الشخصية ، ومنذ ذلك الحين بدأ استعمالي له بمعنى علمي محدد هو ما أثبتته هنا .

٤١ - القصة القصيرة من خلال تجاربهم ، فصول ، المجلد الثاني العدد الرابع (١٩٨٢) ص : ٢٦٢
لكن خبرة أينشتاين - مثلاً - أثناء إبداعه وإحساسه بتوترات ألياف عضلية مصاحبة لتحركات فكره قد تكون أشد دلالة ، ولم أعثر على المرجع الخاص بذلك فاعتمدت على الذاكرة ، وقد كنت سبق أن اقتطعت في أعمال سابقة لا تحضر الآن .

٤٢ - خالدة سعيد : الشعر وعنت الجسد - حركية الإبداع دار العودة . بيروت ١٩٧٩ ص ٦٥ .

٤٣ - وقبل أن ترك الجسد قد يجدر أيضاً أن أعرض هنا في الهامش مقابلة أخرى بعيداً عن العيادة النفسية : ذلك أنني - من خبرة محدودة - استطعت أن أكتشف في مسألة سجن الجسد ، بسبب الاختلاف الفكري ، بعض دلالات الموقف في الحجز أو التعذيب الجسدي ، وبدرجة أكثر استطعت أن أفسر آثارها الإيجابية من منطلق هذا الفرض : فمن ناحية فإن معذب الجسد إنما يهاجم الجسد وكأنه يهاجم المفهوم الذي يعتنقه صاحبه مباشرة ، ومن ناحية أخرى فإن الجسد حين يهاجم هكذا مباشرة فإن الحر التائر يتجه إلى غور مفهومه الثوري وعادة مايزداد - ربما دون أن يدري - تمسكاً به ، أما التائر الزائف أو المهزوز فسرعان ماينفطر تماسك منظومته الهشة من خلال حجب أو مزج حسده ، فينهار أو يتراجع .

٤٤ - التيس ، وما يستتبعه من تشقق ، ولا تآزر ، هو المسئول عما يسمى عسر الحركة التأخرية Tardive Dyskinesia وهو الذي يعلن أن الحركات العضلية لم تعد تحت سيطرة كلية متسقة ، وقد استنتجت أننا بلغنا من العمى العلمي (!!) أن نرصد هذا النشاط الحركي الشاذ ولا نستنتج منه نوازاً مقابلاً في الكلية الكيانية الواحدة ، وفي الوعي ، وفي الوجدان ، حتى ورنه ما أتوقع حدوثه بالقياس أنه عسر العقل التأخرية Tardive Dysharmnia mentalis ومايمح هنا هو التنقل بين المجالات أيضاً ، وكيف يتم التيس أو التنشيط في مجالات متعددة معاً ، أو يتم في مجال ثم ينتقل إلى آخر : وهكذا .

وفي خبري كان هذا الدليل شديد العيانية ، بحيث يرتبط مباشرة بكل الأبعاد التي حاولنا أن نقدم بها الحرية في هذه الدراسة ، ليرتبط بينها وبين المرونة ، والحركة ، والساحة جميعاً ، ويصبح الطب الكيميائي الاختزالي أخطر على حركية الوجود ، على الحرية ، من أي قهر جسدي أو حجب مباشر ، إذ إن الحجب وراء القضبان هو مواجهة مباشرة تثير التحدي وتحافظ على الحركية الداخلية ، أما غرس التيس فالتشقق تحت عنوان احترام حرية المريض فهذا أمر جليل ، ومع ذلك فليست مع الحركة المضادة للطب النفسي إطلاقاتاً .

٤٥ - مقتطف من دراسة الوحدة والتعدد (١١) . . . يأتي الشعر ليعري كيان الشاعر (الإنسان) الذي يصب وجوده في ألفاظ لها كيانها الجديد ووظائفها الجديدة . إذ . . . يعلن الشاعر هذا التعدد مباشرة ومحاول بكل وسيلة فيه أن يؤلف بين تراكيبه وشخصه ، فتنتقل من تحت عباءته الكيانات قادمة من كهوف التاريخ وتناقضات الحاضر ، متجهة إلى صنع الولات الأعلى في توليد الألهة في طريفها إلى الإله الواحد الأحد . وأدونيس يحضر بكل فواته ومشتقاته وتعدداته وتناقضاته في كل موقع وبكل صورة :

وهذا هو بعض ما التقطه جابر عصفور إذ يقول :

... التي تجعل من حضور مهار ذاته نغماً وإثباتاً ، خلقة وتدميراً في الوقت نفسه .

ويقتطف :

«فينيق مت ، فينيق ولتبدأ بك الحرائق ، لتبدأ الشقائق»

أو

«مزدوج أنا ، مثلث»

جابر عصفور : أقتة الشعر المعاصر : مهار الدمشقي ، مجلة فصول (يوليو ١٩٨١) السنة الأولى المجلد الأول - العدد الرابع .
ثم امرؤ القيس الذي أوردناه في المتن نذكر به هنا مرة أخرى :

ولو أنها نفس ثنوت جميعها

ولكنها نفس تسائط أنفسا

٤٦ - حلس اللحظة ، غاستون بشار ، تعريب : رضا عزوز ، عبد العزيز زمزم ، الدار التونسية للنشر ١٩٨٦ .

٤٧ - يحيى الرخاوي : إشكالية الزمن : في الحياة ، والمرض النفسي ، والعلاج ، ص : ١٥ - ٢١ .

٤٨ - يحيى الرخاوي . (١٩٨٢) صدمة بالكهرباء أم ضبط للإيقاع . الإنسان والتطور ، ١٠ : ٤٤ - ٦٩ .

- ٤٩ - نتعرف اختبار المريض في هذه الحال وغيرها ليس بمجرد منطوق ألفاظه ، وإنما بخبرة إكلينيكية فائقة ، وأى اختيار للمريض لابد أن يوضع في الاعتبار ، وله علاماته ، سواء اختار المريض الصحة ، أو اختار العودة إلى الواقع ، أو اختار التأجيل أو اختار التدهور ، ولكل هذا علامات وإرهاصات مختلفة ، لكنها جميعاً تعلن اختياراً ما ، فإذا أعطينا هذا العلاج الفيزيائي المنظم للإبداع قلناه لا يفعل إلا أن يؤكد اختياره (اختبار المريض) ويدعمه .
- ٥٠ - هذه الفقرة ، مثل بقية الإبداع الحيوى ، وكذا تعدد الذوات تمثل محوراً فكرياً في مهنتي وعلمي وخبرتي جميعاً ، مما لا أحتاج معه أن أذكر مراجع بذاتها علماً بأن المرجع الأساسى ، وإن كنت قد تجاوزته هو «دراسة في علم السيكيويولوجى» (١٢) .
- ٥١ - أسميت هذا النوع من اضطراب الشخصية ابتداءً «الشخصية الوعائية» ، «الشخصية الوعائية الشفافة» باعتبار أن صاحبها ليس إلا وعاء شفافاً لا وجود له ولا لون له إلا بما يوضع فيه ، وهذا يختلف تماماً عن شخصية الإرمعة ، التى تسير وراء ، أو تتبع ، فالشخصية الكائنية تكون ماتنقصه لاتباعه .
- ٥٢ - تتداخل هذه الرؤية مع معنى الواقعية / الذاتية التى تكرر تقديى لها في معظم أعمالى النقدية ، حيث تصبح الذات وعاء نشاطاً للواقع تمثله وتختلفه في آن .
- ٥٣ - خالدة سعيد : حركة الإبداع : دار العودة - بيروت ١٩٧٩ ص ٧٣ .
- ٥٤ - نجيب محفوظ ، أولاد حارتنا ، دار العودة بيروت ١٩٦٧ .
- ٥٥ - انظر بصفة عامة : صلاح فضل : منهج الواقعية في الإبداع الأدبى . الهيئة العامة للكتاب ١٩٧٨ .
- ٥٦ - قد يرجع ذلك إلى الكونفوشيوسية عموماً في الصين ، وإلى أغلب التقاليد اليابانية ، وقد تجد هذا حديثاً في مؤلف متميز يناقش هذه الفروق الحضارية بما يتأهل النظر .
- The Anatomy of Dependence, John Bester, Tokyo, New York. San Francisco, p: 7: 166.
- ٥٧ - نجيب محفوظ : زعيلاوى ، في مجموعة قصص دنيا مكتبة مصر ١٩٦٣ .
- ٥٨ - نجيب محفوظ : الطريق ، مكتبة مصر ١٩٧٨ .
- ٥٩ - يحيى الرخاوى : (١٩٨٢) قراءة في دستوفسكى (من عالم الطفولة) ، الإنسان والتطور ، ١٢ : ١٧١ - ١٣٧ .
- ٦٠ - أعمال لم تنشر (يحيى الرخاوى) عن دستوفسكى : (١) زخم الحياة وصلابة الموت في الأخوة كارمازوف : قراءة في دستوفسكى (٢) نشوة البغض والوان الحب في مذلون مهانون لدستوفسكى .
- ٦١ - ولا أنكر أننى رفضت - بذلك - في فترة ليست قصيرة من حياتى أن يحل الشعر بالذات على الوجود ، وتذكرت رفض الشعر من أفلاطون والإسلام وجوبلز وغير ذلك ، لكننى عدت أنظر طويلاً إلى النوع ، ومحدودية الفرد ، وضرورة الحفاظ على درجة من الحرية في بديل رمزى محرك (الإبداع المنتج خارج الذات) ، حتى يتسنى استيعاب جرعة التطور بالقدر المناسب عبر الأجيال ، فأنحل الإشكال .
- ٦٢ - سيجموند فرويد : دستوفسكى وجريمة قتل الأب ، في : «دستوفسكى» تأليف ريتيه ويليك ، ترجمة نجيب المانع . المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ١٩٦٧ ص ١٦٣ - ١٨٤ .
- ٦٣ - فصول : المجلد الخامس ، العدد الثالث والرابع : الأدب والإيمولوجيا ١٩٨٥ .
- ٦٤ - سبق أن أوضحت أن العلاج الحقيقى هو في واقع الأمر مواكبة تجربة بأدوات العلم وفن الحرفة ، وأصررت على كلمة مواكبة هذه التى لم أجد لها مقابلاً دقيقاً بالإنجليزية ، وقد عنيت بالمواكبة ليس فقط السبر مع ، وإنما التواجد على مستوى ، بل الأفضل «في موكب» ، حتى إننى ضمناً قسمت المعالطين إلى معالجات في طور النشاط (معالجات نشطة) ومعالجات في طور الاستقرار (معالجات مستتبة) بالمقياس نفسه الذى قسمت فيه المرض النفسى إلى نشط ومستتب ، وفى فرض الإبداع الحيوى وضعت علاج القصص في مستوى إعادة إبداع النص (٢) .
- ٦٥ - يحيى الرخاوى : اللغة العربية والعلوم النفسية الحديثة . القاهرة : جمعية الطب النفسى التطورى ، ١٩٨٧ .

● آفاق نقدية

الوصف

واللغة الوصفية(*)

في رواية زينب لمحمد حسين هيكل

دراسة اسلوبية

جواد بنيس

إلى صعوبة ترجمة بعض المصطلحات التقنية إلى اللغة العربية . لهذا رأينا من الأنفع إثبات الكلمات الأجنبية مقابل الكلمات المترجمة حتى يتبين للقارئ أن الأمر يتعلق بمعنى اصطلاحى خاص يشذ إن قليلا أو كثيرا عن الاستعمال المألوف .

المنهج المتبع في هذه الدراسة ذو طابع أسلوبى ، بمعنى أنه يتم بدراسة الأشكال (Formes) المستعملة في الخطاب الروائى ، ويعمل على تصنيفها قبل أن يستخرج الدلالات اللازمة لها .

ويؤخذ مصطلح الشكل هنا بمعنى واسع يضم المقولات الروائية (حوار ، حوار داخلى ، وصف . .) وكذا القوالب اللغوية التى يُصَبُّ فيها . لكن تجدر الإشارة إلى أن دراستنا تهتم أساسا بمقولة واحدة هى الوصف ، وذلك لاعتبار منهجى رئيسى يكمن فى أن حصر مجال الاستقصاء مقصود توخيا للدقة العلمية .

هذا لا يعنى أن الوصف يُدرَس بمعزل عن العالم الروائى الذى يتنمى إليه . فدلالة مقطع وصفى معين تتحدد ، إضافة

تنطلق هذه الدراسة من ملاحظتين مهمتين تخص أولاهما نظرية الوصف بشكل عام ، وثانيتهما رواية زينب بشكل خاص . ويمكن صياغة هاتين الملاحظتين كما يلي :

إذا كانت نظرية السرد قد حظيت بنصيب وافر من الاهتمام من لدن دارسى ومنظرى الأدب المعاصرين، فإنَّ الوصف الروائى لم يلفت الانتباه بصورة ملموسة إلا فى العشرين سنة الأخيرة . لهذا السبب ظلت بعض القضايا التى يطرحها دون إجابة مقنعة ، خصوصا ما يتعلق باللغة الوصفية . ومن جهة ثانية ، فبرغم تعدد الدراسات وتنوعها حول ما يسميه النقاد أوّل رواية عربية حديثة لم تخضع (زينب) ، حتى الآن ، لتحليل شامل ومتأن كفىل بأن يبين جدة هذا العمل الأدبى من خلال دراسة عالمه التخيلى وبنياته الأسلوبية .

ولكن قبل الشروع فى عرض المبادئ المنهجية التى انطلق منها البحث ، وكذا النتائج التى توصل إليها . لابد من الإشارة

• عن رسالة لثيل درجة الدكتوراه فى علم اللغة تقدم بها الباحث جواد بنيس لجامعة إكس آن بروفانس .

هذه الأسئلة كلها رافقت دراستنا (زينب). ولقد تبين منذ البداية أن هناك شكلين أساسيين للوصف هما الصورة (Portrait) والمكان (Chronotope). فموضوع الأول هو الشخصية الروائية. أما الثاني فموضوعه الزمان - والمكان .

وبالرغم من أن جملة من الأسئلة المطروحة درست في إطار نظرية الوصف ، لا سيما مع فليب هامون ، من خلال كتاباته حول الروائي الفرنسي إميل زولا ، فإنها لم تمل نصيباً كافياً من التحليل كما أنها لم تعالج من وجهة نظر أسلوبية . أضف إلى ذلك أن الدراسات السابقة لم تهتم بما فيه الكفاية بما نسميه اللغة الوصفية وخصوصيتها . وسنعرض في البداية نتائج البحث المتعلقة بالنظرية . قبل التطرق إلى تلك التي تخص (زينب) . في هذا الصدد ، ينبغي الإشارة إلى أنه في كلتا الحالتين ظلت رواية هيكل نقطة الانطلاق .

أولاً : تبين أن الوصف الروائي يتميز على المستويين : الدلالي والشكل . فهو من جهة تطبيق لبعض الخصائص على موصوف معين ، ومن ثمة يمكن معرفته انطلاقاً من المضمون الذي يشير إليه . ومن جهة أخرى تبين أيضاً أن له علامات لسانية وتنقيطية تعلن عن بداية المقاطع الوصفية ونهايتها ؛ هاته العلامات أخصيت وصُغت ودُرست من حيث وظيفتها الأسلوبية .

ثانياً : ظهر أن الوصف لا يستعصى على الإحصاء برغم تداخله مع السرد وبرغم تنوع أشكال ظهوره .

فهو يمثل نسبة تقرب من العشرين في المائة (٢٠ ٪) من حجم الرواية المدروسة ؛ ويتكون غالباً من مقاطع متوسطة الطول ، تتراوح ما بين ٢٥ و ٨٠ سطور ، وهو يتركز بشكل كثيف في الجزئين الأول والثاني من الرواية فيما يتعلق بوصف المكان ، وفي الأول بالنسبة للشخصيات .

ثالثاً : ليس الوصف عملية محايدة تكتفى برصد خصائص الموصوف ولكنه كشف لذاتية الواصف وموقفه . من هنا تنبع ضرورة استجلاء وجهة النظر التي يصدر عنها . في هذا المجال بينا أن هناك ثلاث حالات تمثل أصنافاً متباينة : أن يصدر

إلى العناصر الداخلية المكونة له ، بالمكان الذي يحتله في الرواية ، وبالأحداث السابقة عليه واللاحقة له . والأمريسيان عند دراسة دلالة صيغة فعلية على سبيل المثال . فهي تستتج من سياقها التركيبي ومن المضمون الذي ترمز إليه . وهكذا فالجزء يُدرس داخل نظام أعلى هو الذي يستوفي دلالة منه والكل بدوره يغتنى بدراسة الجزء .

إضافة إلى الأسلوبية اعتمدنا على بعض العلوم المجاورة كاللسانيات ، والبلاغة ، والإحصاء ، ونظرية السرد ، وعلم الدلالة . لكن استعمال هذه العلوم يخضع بالأساس إلى طبيعة الأسئلة التي يثيرها الوصف عموماً ، والنص الروائي خصوصاً ، ومن بين هذه الأسئلة :

أ - كيفية تقطيع الوصف : (Segmentation) ، أي تمييزه عن باقي المقولات السردية ، ورصد حدوده معها من نقطتي البداية والنهاية .

ب - حجم الوصف وتوزيعه : (Dimension et distribution) فبعد مرحلة التقطيع يتم التساؤل حول عدد السطور والصفحات التي يحتلها الوصف داخل الرواية ، ثم توزيعه داخل أجزائها وأقسامها ، حيث يصبح بالإمكان تقدير نسبته المثوية وقياس كثافته .

ت - تخصيص الوصف : (Attribution) أي تحديد وجهة النظر التي يصدر عنها واستخراج العناصر اللغوية التي تترجمها .

ث - نعت الوصف : (caractérisation) بينما يمكن التخصيص من معرفة الواصف . يتم النعت بتحديد كيفية الوصف والموضوع الذي ينصب عليه .

ج - لغة الوصف : (Langage) : هل يشكل الوصف « نظاماً » خاصاً متميزاً عن باقي المقولات السردية ، وعلى أي مستوى ؟

ح - قيمة الوصف الأدبية في رواية (زينب) والأسباب الفنية التي تجعل من هذه الأخيرة حدثاً أدبياً متميزاً عن الأشكال الروائية السابقة .

tical) أكثر من زمنه (Temps grammatical). ومن الناحية الكمية تبين أيضاً أن صيغة المضارع «يفعل» أكثر شيوعاً من الماضي «فعل» وأن هذه الأخيرة تستعمل عادة في وصف الحالات الشعورية، أو وصف تغيرات الطبيعة حيث تنوال أحداث سريعة

المحسنات البلاغية التي تمثل آخر عنصر يجعل من الوصف لغة متميزة صُنفت اعتماداً على مقولات البلاغة، ودُرست من حيث قيمتها الأسلوبية وهي تتكون من الاستعارة (Meta phore) والتشبيه (Comparaison) والكناية (Périphrase) والتشخيص (Personnification) وتوالى النعوت حول اسم واحد (juxtaposition des epithetes sur un substantif) والفعل (Asyndete) والإيقاع (Rythme) وأغلب هاته المحسنات مستعمل، على السواء في وصف الشخصيات، والزمان، مما يدل على أن الوصف هو الموضع النموذجي المناسب الذي تتكثل فيه عناصر أسلوبية وجمالية. لكن تحليل الصور المجازية بالخصوص يؤدي إلى نتيجة أخرى هي الطابع الرومانسي للوصف (زينب)، ذلك أن الشخصيات توصف بمفردات تنتمي إلى معجم الطبيعة، والطبيعة بدورها تمت بمفردات تستعمل عادة للإنسان.

دراسة المفردات والصيغ الفعلية والمحسنات البلاغية أدت إلى اعتبار الوصف لغة متميزة تختلف أسلوبياً عن باقي المقولات السردية. وبما يعزز صلاحية هذه الأطروحة التوازي شبه المطلق بين النتائج المتوصل إليها بعد دراسة شكلين مختلفين للوصف هما صورة الشخصيات والزمان.

بعد هذا العرض المختص للنتائج المتعلقة بالوصف بصورة عامة سنتقل إلى تلك التي تخص رواية (زينب) وعالمها التخيل. في هذا الصدد درست جميع الشخصيات ونعوتها دون استثناء. وقد ظهر بعد التحليل والتصنيف والإحصاء أن الشخصيات تنعت على خمسة مستويات: جسد (Physique)، معنوي (Moral)، سيكولوجي (psychologique) اجتماعي (Social)، فعل (Actantiel)، فالنت الجسدي ينصب على الإناث أكثر من الذكور، وهو مبني على اختلاف السمات

الوصف عن رؤية الراوي ولسانه أو أن يصدر عن رؤية الشخصية الروائية ولسانها.

وإذا كانت الحالة الأولى نقيضاً للثانية، فإن الثالثة وسط بينهما باعتبار أن الوصف يتم بلسان الراوي، ولكنه يصدر عن رؤية الشخصية.

غير أن دراسة وجهة النظر لا تكون مفيدة إلا إذا أُشغفت برصد منظم للعلامات اللسانية المميزة لكل صنف: فمن علامات الصنف الأول ضمير المخاطب المفرد الذي يعلن ضمناً عن وجود راو يتحدث وضمير المتكلم في الجمع.

ومن علامات الصنف الثاني ضمير المتكلم المفرد الذي يظهر في الوصف المبثوث داخل الحوار والحوار الداخلي والرسالة. أما علامات الصنف الثالث فهي الأفعال الدالة على النظر والحس والسمع والتخيل.

رابعاً: يستعمل الوصف لغة خاصة تتميز على ثلاثة مستويات: المفردات (Vocabulaire)، الصيغ الفعلية (Formes verbales) والمحسنات البلاغية (Faits de style). تقيم المفردات فيما بينها علاقات دلالية مختلفة. فهي من جهة تنظم في حقول دلالية واشتقاقية صغرى (Champs sémantiques et étymologiques)، ومن جهة ثانية تقيم فيما بينها داخل السياق اللغوي ثلاث علاقات: التماثل (Identité) أي أن معنى وحدة لسانية يشبه أو يقارب معنى وحدة مجاورة؛ التقابل (opposition) وهو عكس العلاقة الأولى حيث إن النص الوصفي يتضمن مفردات ذات معنى مختلف أو متضاد؛ الاشتمال (Inclusion) وهو علاقة تفرع بين الكل والأجزاء المكونة له. وبالرغم من أن هذه العلاقات توجد في اللغة الإنسانية عموماً، فإن استعمالها خاص في الخطاب الوصفي حيث تكثر عاملة على امتداده واتساعه.

العنصر الثاني الذي يجعل من الوصف لغة خاصة يتمثل في استعمال الصيغ الفعلية. وهكذا أظهرت دراسة الأفعال أن الوصف خلافاً للسرد، يتم بيئة الفعل (Aspect grammatical)

الوراء ليعرض أحداثاً وقعت من قبل أو كانت متزامنة مع أحداث أخرى ثمَّ سردها .

زيادة على هذه الخلاصات تبين أيضاً أنه بالإمكان قياس الزمان المسرود بعدد أجزاء وأقسام الرواية . فمن جهة هناك تطابق مطلق بين عدد السنوات التي تدور فيها الأحداث وبين أجزاء الرواية (ثلاثة في كلتا الحالتين) . ومن جهة أخرى بنعدم هذا التطابق إذا نحن قارنا عدد الفصول (saisons) مع عدد أقسام الرواية (chapitres) . أخيراً يلاحظ أنَّ الزمان المسرود سريع نسبياً خلال الجزء الأول قبل أن يصبح معتدلاً في الباقي .

والبنية الزمانية الصغرى تتكون ، عكس الكبرى ، من تتابع اللحظات خلال اليوم الواحد أو تتابع الأيام في الفصل السنوي . في هذا الصدد نلاحظ أنَّ هناك مدينتين مهمتين تجري فيهما الأحداث : مدة قصيرة تدوم أقل من أربع وعشرين ساعة ومدة متوسطة تتراوح غالباً بين يوم واحد وثلاثة أيام .

وما يجدر الإشارة إليه أن البنية الزمانية الصغرى تعرف الحركة التتابعية دون التراجعية ، وبالمقابل فإنها تمثل الزمان بشكل آخر نسميه «التكرار» (Itération) حيث إنَّ الأحداث التي تجري في بضعة أيام وبصورة معادة تُلخص في عبارات مقتضبة مثل «جعل يتردد عليها كل أصيل النهار» ، «يذهب كل يوم لصاحبه ويرى عزيزة» . فاهمية «التكرار» تكمن في الربط الذي يقيمه ما بين أيام فصل معين ، وبالتالي فهو يصل بين البنية الزمانية الكبرى والصغرى مقدماً نظرة موحدة للزمان في الرواية .

ودراسة المكان تطرح صعوبات أقل نظراً لطابعه المادى الملموس . وقد صُنّف إلى مكان شبه واقعي (Quasi - reel) ، هو مسرح الأحداث ، ومكان متخيل (Imaginaire) لأن مسرحه هو ذاكرة الشخصيات ومكان غائب (Absent) مذكور فقط على ألسنتهم وليست له علاقة مباشرة بالعقدة . فالأول هو الأهم على المستويين العددي والتنوعى . إنه يشمل الربف

وتنوعها عكس النعت المعنوى القائم على تشابهها . فالشخصيات برغم انتمائها إلى فئات اجتماعية متباينة لا تتعارض من حيث صفاتها الخلقية . لكن الملاحظ هنا أنَّ الذكور يحظون بالوصف المعنوى أكثر من الإناث. غير أن النعت يمكن أن يعم الجوانب الباطنية حيث يغوص إلى أعماق الشخصية ويصف سلوكها متبعاً تطوره . ذلك هو موضوع النعت السيكلولوجى الذى ينطبق على الشخصيات النامية (Round characters)، وبالخصوص زينب وحامد . إضافة إلى الأصناف المذكورة هناك النعت الاجتماعى الذى يبرز الهوية «الطبقية» للشخصيات . في هذا المضمار يمكن القول بأنَّ عالم (زينب) يتكون من بنية هرمية يحتل رأسها ملاك الأرض وقاعدتها الفلاحون . وبين هؤلاء وأولئك يوجد «الأشراف» الذين يقومون بمهام اجتماعية ودينية . أخيراً عوّض أن ينصب الوصف على الشخصيات نفسها فهو يخص أفعالها (Actes) وأعمالها . فهناك أفعال مادية : عمل الفلاحين في المزارع ، وأفعال روحية : المُصلّون في المسجد ، وأفعال عاطفية : مشاهد الغرام بين العشاق .

إن النعت بأنواعه الخمسة يمثلُ المادة التي تتكون منها صور الشخصيات ، وإن اختيار واحد دون الآخر يخضع لدور «الممثل» وللسياق الذى يظهر فيه . لماذا تمثل صورة زينب استثناءً لأنها الشخصية الوحيدة المنعوتة على المستوى المادى والمعنوى والسيكلولوجى والاجتماعى والفعل .

إذا كان الأمر على هذا النوال بالنسبة للشخصيات ، فإنَّ نعت الزمكان مختلف لاختلاف موضوعه . في مرحلة أولى تُدرس الزمان والمكان منفصلاً كل منهما عن الآخر ، وفي مرحلة أخرى تُدرس معاً حيث تتحقق وحدتهما في وصف الطبيعة بالخصوص .

وهكذا قُسمت بنية (زينب) الزمانية إلى قسمين : كبرى وصغرى . البنية الكبرى دائرية لأنها تتكون من توالى الفصول خلال مدة ثلاث سنوات . لكن حركة الزمان ذات اتجاهين : اتجاهاً تتابعي (Successif) يضمن تقدم الحدث وتطوره ، واتجاهاً تراجعي (Regressif) يوقفه في نقطة معينة ثم يعود إلى

الفنية التي تجعل منها أثراً متميزاً؟ هل هناك علاقة بين الوصف بوصفه شكلاً تعبيرياً ورؤية العالم للكاتب؟

يظهر هذا البحث أن أهمية رواية (زينب) تكمن بالخصوص في وصف الشخصيات. فالناظر إلى الإنتاج الروائي السائد في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين (سليم البستاني، جرجي زيدان وغيرهما) يلاحظ أن الراوي يهتم عادة بتطور الحدث أكثر من الشخصيات لأن هذه ليست إلا وسيلة لتحدم القصة، وحتى حينما توصف فإن ذلك يتم من الخارج ودون بُعد شعوري. والحال أن الراوي عند هيكلي يهتم بالشخصيات قدر اهتمامه بالحدث، وهي تُنعت على مستويات متعددة، وبحسب الدور الذي تضطلع به. لهذا السبب أطلقنا اسم الرواية التطورية (Roman progressif) على الشكل الروائي السائد قبل ظهور (زينب)، وجعلنا من هذه الأخيرة نقطة بداية الرواية التحليلية في الأدب العربي.

الوصف شكل تعبيرى أساسى فى رواية هيكلي واستعماله بكثرة له دلالات متعددة. فلا شك أن الاهتمام بوصف الشخصيات تنتج عن رؤية جديدة للعالم بدأت تسود فى ما يسمى بمصر النهضة وتبلورت فكرياً على يد مثقفين متورين أمثال قاسم أمين وأحمد لطفى السيد وغيرهما. هذه الرؤية التى يتبناها محمد حسين هيكلي تدعو إلى حرية الفرد وإلى التمرد على النظام القائم. من هذا المنطلق يصح القول بأن شخصيات (زينب) الروائية تنبأ بانغيار عالم قديم مؤسس على الأفكار الجامدة والجاهزة، وتعلن ميلاد قيم جديدة تحتل فيها الذات الفردية مكان الصدارة.

من جهة أخرى، يمكن تفسير الاهتمام الكبير الذى يحظى به وصف الطبيعة بأنه تعبير عن حس وطنى وسياسى ولغة غير مباشرة لتأكيد هوية بلد يبرز تحت الاستعمار: فالإحاح على وصف الطبيعة عند هيكلي ليس وسيلة للرفع من قيمة العالم الموصوف فحسب ولكن كذلك رفع من قيمة العالم الذى كان من وراء ميلاد الأثر الأدبى: عالم مصر فى مستهل القرن العشرين.

والمدينة، وله مظهران: مغلق حين يتعلق الأمر بوصف منزل أو مسجد... مفتوح حين توصف المزارع والأراضى والآفاق... ليلاً أو نهاراً. واللافت للنظر هو أن وصف المكان يقترون غالباً بالزمان، لذلك فضلنا استعمال مصطلح ميخائيل باختين (Chronotope) لأنه يأخذ بعين الاعتبار تلازمهما. ويتضح هذا بصورة خاصة فى وصف الطبيعة حيث يتم ذكر الأماكن وتفصيل محتوياتها من خلال تحديد فصول السنة أو أوقات اليوم، مثلما أن ذكر زمان حدث ما يرتبط بمكان يقع فيه.

لقد ظهر أن الطبيعة فى رواية هيكلي تتكون من سبعة عناصر هى: الماء - الهواء - الأرض - النبات - السماء - القمر - الشمس، إضافة إلى عنصر آخر هو الحيوان. هذه العناصر تترج لتركيب لوحات تنظم على ثلاثة محاور: محور أفقى (Horizontal)، ومحور عمودى (Vertical) ومحور جانبي (Lateral). ولكن هناك إمكانية أخرى تكمن فى انعدام تنظيم هندسى واضح لوصف الطبيعة حيث تعرض هذه الأخيرة متداخلة مع الكائنات التى تسكن فيها (الحيوان) أو تلجأ إليها (الإنسان).

أما من ناحية تقنية وصف الطبيعة، فيلاحظ استعمال الأصواء والألوان بشكل مكثف. الأولى ناتجة عن أشعة الشمس نهاراً ونور القمر ليلاً. والثانية عن تعدد الأوصاف حول موصوف واحد تبعاً لأوقات اليوم أو فصول السنة. هذه التقنية لها علاقة وطيدة بمبادئ الفن التشكيلي الانطباعي (L'impressionnisme) القائم على تعدد الأصواء وتنوعها والألوان حول منظر طبيعى واحد، واستعمالها لا يخدم غرضاً جمالياً فقط، ولكن كذلك الحدث وتطوره حيث ترصد تغيرات الطبيعة فى توافقها مع مشاعر الشخصيات. ولاشك أن عدم انتباه النقاد إلى استعمال الوصف الانطباعي عند هيكلي هو ما حدا بهم إلى القول بأن أوصاف الطبيعة فى (زينب) متكررة.

بعد هذه الخلاصة لأبرز النتائج التى توصلنا إليها يصبح ممكناً الإجابة عن بعض الأسئلة التى تهم تاريخ الأدب، نذكر منها: ما مكانة زينب فى تاريخ الرواية العربية وما العناصر

تلك إذن خلاصة البحث حول (زينب) والمهتم بنظرية الوصف عموماً وبالرواية العربية خصوصاً ، يلاحظ جِدّة كثير من المعطيات لم يكن استنتاجها إلا عن طريق دراسة أسلوبية مضبوطة تنطلق من الأشكال السردية واللغوية فتصفها وتحصى عددها وتفسّر دلالاتها . من هنا تنبع أهمية الأسلوبية باعتبارها منهجاً قادراً على تحليل الأثر الأدبي بصورة محكمة تُغيّب

الانطباعات الذاتية للدارس أو ، على الأقل ، تؤكد لها أو تنفيها ، وذلك باللجوء إلى معطيات مستوحاة من النص نفسه . إن الأسلوبية بهذا المعنى وسيلة ناجعة للوصول إلى نتائج ثابتة ، يمكن التأكد من صحتها ، كما أنها سبيل آمن للارتقاء بدراسة الأدب من مستوى التطبيق إلى مُستوى التنظير .

الكتابة والحنين

قراءة في رواية « خالتي صفية والدير »

محمد بدوي

- ١ -

كتابات ، فتصدر مجموعته الأولى ، بالافتة ، وقد تجاوز السادسة والثلاثين .

ولقد ظلت نظرة سلطة يوليو إلى الستينيين نظرة حذر وارتباب . صحيح أن أكثرهم موهبة وجدية كان يلتقى في النهاية مع إنجازاتها ، أو مع توجهاتها الأساسية ، وصحيح أن كثيرين منهم قد تولوا الدفاع عن أنصع ما في تجربتها بعد انهيار سلطة يوليو ناصر مع بداية السبعينيات ، إلا أنها ظلت تحاصرهم وتتهمهم ، بل تزج ببعضهم في السجون . لقد كان مطلوباً منهم أن يؤرخوا لإنجازاتها ، وأن تنهض كتاباتهم بدور تبرير أيديولوجيتها ، وإشاعتها ، بيد أن هذا الهدف كان يتضاد مع إحدى القيم الأساسية ، التي دعاها هؤلاء الكتاب بقيمة « الصدق » . وهي قيمة طابعها أخلاقي ، تنبع من فهم معين لدور الكاتب وضرورة أن يكون شاهداً بريئاً من أى ضرب من ضروب الرشوة ، أى أن يظل هامشياً ، بعيداً عن موضع صانع الأيديولوجيا وناسرها . ولذلك انزوى هؤلاء الكتاب في صمت ومرارة ، وقد أجهدهم الدفاع عن استقلالهم ، وكلفهم الخرص على الصدق مع النفس وقتاً وجهداً . لقد ظلوا يقيمون الكمائن التي تقيهم « شر » هذه السلطة ، ففقد بعضهم مزية

ليس بهاء طاهر واحداً من كتاب الستينيات فحسب ، بل واحد من المؤسسين الأوائل لها ، حين كانت مجرد مجموعة من الأصدقاء المشغلين بالكتابة وتجديدها . وكان هؤلاء الأصدقاء يلتقون في بيت واحد منهم ، أو في مقهى « ريش » ، ليقروا قصصهم ويناقشوها ، شاعرين بمغايرة ما يكتبونه للإنتاج الأدبي السائد ، حريصين على تأصيل هذه المغايرة ، عبر التجريب والبحث عن مواضع جديدة بديلة لمواضع القصص الثابتة المستقرة . ومثل كثيرين من كتاب هذه المجموعة كان بهاء بالغ الحرص على أن لا ينخرط في المؤسسة الأدبية الرسمية ؛ إذ كان هذا الانخراط يعنى الاقترب من أجهزة الدعاية ، وصناعة الأيديولوجيا وترويجها . وبرغم عمل بهاء في جهازين من الأجهزة الإيديولوجية للدولة ، هما مصلحة الاستعلامات والإذاعة ، بعد ذلك ، فقد كان يقرئ من الاقتراب من مناطق الخطر فيها . ولذلك ظل بهاء طاهر هامشياً فيها ، وهامشياً في المؤسسة الأدبية ، حريصاً على هامشيته ، مناوئاً لفهم السلطة للمثقف ودوره وعمله في معيتها . وكان هذا يعنى أن يتأخر نشر

مضاد للصدق والحقيقة ، ومزيف للواقع . ومن الطبيعي - في مثل هذا الفهم للغة ودورها ، وللنص وآلياته - أن يبدو منظور الرؤية سطحياً ، والبناء بالغ الصرامة ، كأن عين الكاتب التي تعيد تنظيم الأشياء والعلاقات والأحداث كاميرا محايدة لا مبالية ، لكنها - في الحقيقة - ليست كذلك البتة . فبرغم العري والتكشف ، وبرغم اللغة المناوئة للشاعرية ، فإن هذه الكاميرا ، لا تقع إلا على ما تعتمد الوقوع عليه فعلاً ، ومن ثم فهي تستبعد أشياء وتركز على أشياء ، وهي تعتم ما قد يكون مضيئاً ، وتضوى ما قد يكون معتماً . إنها إذن كتابة تعادى الاندياح النبوي ، وتلوذ بالصرامة ، فتبدو الذات مصادرة متفية ، مقموعة ، في فضاء يكاد يقف بنا على حدّ تشيؤ العالم وكابوسيته .

لكن في الأعمال اللاحقة يتم التخلي عن كثير من إنجازات هذه المجموعة ، مع وجود ثوابت قارة في كل مشروع الكاتب . في (شرق النخيل) و (قالت ضحى) و (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) و (خالتي صفية والدير) حلت خصائص بنائية جديدة . فلم نعد مع لغة شفافة تماماً ، وإنما أصبحنا مع لغة تقيم توازناً غير قلق بين الكشف والامتلاء المجازي ، وإن ظلّ الولع بالكلمات ذات الدلالة المادية موجوداً ، دون أن تنصهر اللغة المشهد ، أو تصبح الكتابة عرساً لغوياً ، أو ترتفع إلى حد المطلق . ولم نعد مع منظور للرؤية سطحي ووحيد ، بل أصبحنا مع منظورات عدة ، وحركة متراوحة بين الأزمنة والامكنة . وبرغم كل شيء ظل نص بهاء بالغ الإحكام والصرامة . أما الصنعة ونحوها فلم نعد نلحظ ، وتضغط على القارئ . وبدا البناء مغوياً لقارئه ، مفجراً فيه رغبة المتابعة واللهات خلف الشخصيات ومصائرهما ، التي تصطدم اصطدام الكواكب المنذورة لمثل هذا الاصطدام . وبرغم التغير الذي لحق باستراتيجيات الكتابة ، ظل نص بهاء معادياً للزوع التسجيلي ، قادراً على الدقة في الوصف والسرد مع نفى للاندياح ، وولع بنقيضه .

— ٢ —

(خالتي صفية والدير) رواية قصيرة ، مسلحة بشعرية مجاوزة لشعرية العلامة اللغوية ، أو النمط النحوي . إنها

السخرية ، وفقد أديمهم - في بداياته ، على الأقل - عنصراً مهماً لم يبرز إلا في كتاباتهم اللاحقة . وهو الأمر نفسه الذي حدث في الوعي المتأخر بالفتازيا وأسطرة الواقع ، بسبب الارتباط المسرف بالواقع العاري الصلب ، الصارخ في عريه الفيزيقي . هذه العلاقة من التريص والريبة التي جمعت بينهم وسلطة كانت ترى نفسها بديلاً للأمة ، وسَمَتْ أديمهم بسمات عدة ، لعل الإقلال من الكتابة أحد تجلياتها

لقد استطاع بهاء طاهر منذ زمن بعيد أن يعي أن ما حققته الكتابة في الخمسينيات إلى بداية العقد اللاحق ، لم يعد ملائماً لتناقضات الواقع ومعضلاته ، وبخاصة إثر هزيمة يونيو :

« فقد تفكك البناء المنظم الذي أشاعته الرواية والقصة الواقعتان . ولم يعد للقصة بداية ووسط ونهاية بشكل محدد . ولم تعد البيئة هي تلك البيئة الواضحة التي يخوض البطل صراعاً في نطاقها ، ويغيرها بفعله الإيجابي ، ذلك أن الكاتب قد شعر على عكس كاتب الواقعية بالعجز عن السيطرة على هذه البيئة . وهكذا فقد تداخلت الأزمنة والامكنة في القصة الواحدة ، وأحياناً في المشهد الواحد من القصة . وفي مقابل البطل الواقعي الإيجابي الذي يحمل رايات الثورة الظافرة ، ظهر البطل الضد ، أو فلنسمه بصراحة : البطل المهزوم » [الشهادة المرفقة بالرواية ص ١٦١] .

وهكذا نهض الهامش بما تفر المؤسسة من النهوض به ، طارحاً مفهوماً جديداً للكتابة ، ولوظيفة الكاتب ، وآليات النص الجديد ، وطبيعته بوصفه خطاباً مضاداً للخطاب الأيديولوجي الذي نظرحه السلطة . وفي الكتاب الأول لبهاء طاهر ، أي في المجموعة القصصية (الخطوبة) ، كشفت هذه الكتابة عن لغة شفافة تفر من الزوائد ، وتنتصر لتكثيف الدال ، وتميل إلى استخدام كلمات ذات دلالات مادية ملموسة ، كأن الكاتب يحاول تعرية اللغة من سرابيلها بتخليصها من التراكمات الأيديولوجية والاستعمال المجان ، وتنقيتها من الألق الناتج عن الإغراق في المجاز ، وكأن الحرص على لغة كهذه حرص على تقديم عالم فيزيقي صلب ، دال بوجوده الموضوعي ، لا بما تسبغه عليه اللغة من ألق زائف

شعرية النص بكامله ، التي تتحقق من تنظيم السرد وتكثيف دواله ، وتفجير الشعر فيها يبدو خالياً منه ، عبر المفارقة والسخرية وسلاسة تخلق الأحداث ، وفتح النص على الواقع من خلال آليات جديدة ، وعلى الاحتمال البنيوي والدلالي . وهي إلى ذلك تخلق نصاً بسيطاً في بنائه ، سلسلاً في نموه ، كأن الكاتب ، وقد مارس الكتابة طويلاً ، قد بلغ درجة من الخلق تمكنه من إخفاء هذا الخلق ، نأياً بالنص عن غسر يولع به من يتوجهون بكتابتهم إلى جماعة مرجعية صغيرة مغلقة .

نفتح الكتاب ، فنصلنا الأحداث عبر « أنا المتكلم » . أنا المتكلم وعد بأشياء ، وتغيب لأشياء أخرى . لكنها - هنا - أنا معقدة مراوغة ، وأحياناً غمالة . فمن السارد لأحداث النص ، وما دوره بوصفه جزءاً منه ؟

السارد غير معروف الاسم ، فلم يخاطب بوصفه ذاتاً ، ولم يستشهد به في موقف ، كأنه فقط موجود ليسرد لنا ، برغم أنه كثيراً ما ينهض بأشياء مهمة تؤثر في غو الحدث . إنه لصيق بالبطل ومحدث عنه ، وعلاقته به أقرب إلى علاقة الظل بالرجل حب لا حدود له ، وتلازم لاقت في فضاء صراعي تتحدد فيه الأدوار والمواقف . ونحن نراه طفلاً ، وغلاماً ، وشاباً ، وهو يشهد الأحداث ، وأحياناً نسمع صوته بعد أن صار رجلاً ، وحيداً ، منفصلاً عن ساحة الفعل ، فهو يحدق فيها من بعيد في الزمان والمكان . يتأمل الأحداث ويخضعها لخبرات أخرى ، قد تكون نتاج انفصاله .

« وما زلت » أنا حتى الآن ، بعد أن كبرت كثيراً ، يجبرني هذا السؤال [ص ٤١] .

« ذلك ما أفكر فيه من بعيد في الزمن ، ومن بعيد في المكان » [ص ٤٠] .

« أما في ذلك الوقت ، عندما كنت أحمل لها لعبة الكعك ، فقد كانت تطاردني نصائح أمي » [ص ٢٥] .

ومن الجلي ، كما يتضح من هذه المقطوعات ، أن السارد يمكنه الحركة الحرة بين الأزمنة ، فنصبح مع تكرر في المنظورات : أحياناً تصلنا الأحداث من عين طفل ، وأحياناً

أخرى من خلال عين الشاب ، وكثيراً ما يمتزجان معاً ، أو يمتزج أحدهما بتعليق الرجل الناضج الذي صار كهلاً . بعبارة أخرى هناك أحداث رأها السارد ، أي كان شاهد عيان عليها ، وهناك أحداث رويت له عن طريق أبيه أو أمه أو إحدى أخواته أو المقدس بشاي أو حربي . إلخ ، أو الناس عموماً ؛ أهل القرية الذين سمعوا شيئاً أو رأوه فرووا ما سمعوا أو رأوا ، ووصل إلى السارد ، الذي يجتال - في مثل هذه الأحوال - على تنمية سرده وإيصال رؤى للأحداث ، وشائعات عنها ، وأصداء لها ، مستخدماً صيغاً من قبيل : سمعنا . قيل . قالوا . إلخ .

لكن السارد يحرص أن يشهد بعينه الأحداث المفصلة المهمة ، التي ستغير من علاقات الصراع ، وعلى هذا سيكون شاهد عيان لعرس صافية من القنصل ، وبدلاً من رسم صورة لعرس يحوله إلى نقيضه ، فيبدو العرس جنازة أو مأتماً . وسيكون شاهد عيان ومشاركاً في تلقى الاعتداء ، حين يقوم القنصل بالعدوان على حربي ، وسيكون شاهد عيان لموت حربي ، وترحيل المقدس بشاي إلى المصححة . وفي مثل هذه المواقف يكون طبيعياً استخدام تقنية اللفظة التي تركز على التفاصيل الدقيقة . وإذا كان السارد - فهاء طاهر أيضاً - يصوغ وعيه دائماً من خلال السرد باستخدام الفعل الماضي ، فهو في مثل هذه المشاهد يستخدم المضارع مفرداً ، أو المضارع مع فعل من الأفعال الناقصة ، وبخاصة « كان » .

بيد أن ثمة معلومات نعرفها ، تكاد تكون سيراً لحيات ، وأحداثاً نقرأها ، دون أن نستطيع أن نحدد بقدر من الدقة من يكون المتكلم ، وكيف عرف ما يتكلم عنه . إن النص لا يشير إلى مصدرها ، ولا إلى موقع المتكلم من الصراع ، ولا لكيفية معرفته بما يسرده ، كأن آلية الكتابة هنا تنشئ بكانتها الضمنية ، فنصبح قاب قوسين من السارد الكلي المعرفة . ومن هذه المشاهد : مشهد دخول فارس على البقال الذي رفض دفع إتاوة المطاير ، وصصره له على طاولة البنك . وإذا فسرنا المشهد بأنه قد يكون شائعاً في المكان ، ومعروفاً ؛ فهو جزء من طبوغرافية المرجع أو من فولكلوره المحدث ، ومن ثم فهو جزء من محدثات المرجع على مستوى النص ، فإن مشهد تحبط فارس في السجن بسبب إصابته بالرمد ، وعجزه عن القيام بتكسير الأحجار ،

ما تلخيصاً لمأساة كأنها قدر أو مكتوب ، وكان هذه الكلمة هي الإيقاع المصاحب لها .

- ٣ -

يكتب بهاء طاهر في (خالتي صفية والديرة) قصة صراع كائنات أسطورية ، ضخمة مجاوزة لوجودها الواقعي ؛ كائنات تمارس الحياة كأنها تبدأ الفعل البشرى ، كأنها تستأنف في سياق يرشح لصراع المطلقات الكبرى : الخير والشر ، الحياة والموت ، الحب والكراهة ... إلخ . ولذلك تلوح شخصياته متعالية على الزمن فيما هي مصفدة به متعالية على الفعل اليومي البسيط ، والعواطف الصغيرة المبذولة ، والحق أنها ليست كذلك ألبتة ، فبرغم جنوحها نحو المطلقات ، فإنها مشدودة إلى نقيضها ، بل تبدأ من هذا النقيض الصغير لتؤصله في شغف بالمطلقات ، لتتحول إلى كائنات ضخمة متعالية . إنها إذن أقرب إلى شخصيات الثقافة الأسطورية البدائية والثقافة الفولكلورية الشعبية في آن ، لا بما تحمله بين جوانحها من خفق بالمعانى الكبرى وحسب ، ولكن بنظامها الأساسي أيضاً . إن نظام الشخصيات يكاد أن ينهض على التعارضات الأساسية ، فتتقسم الشخصيات إلى خيرة أو شريرة أساسية تجتزع الأفعال وتحرك المصائر ، أو ثانوية ، وجودها مرحل أو مساعد . فنحن مع رواية تفهم الكتابة على أنها رواية مصائر بين دفتي كتاب ؛ مصائر تتعارض وتتناقض وتتصارع ، فتكشف بصراعاها عن معاني تكاد تجاوز الفعل اليومي بواقعيته ونزبته إلى الفعل الإلهي ؛ فعل الأنماط الأساسية التي تبدأ الفعل أو تنلقاه في ضرب من المجالدة الفذة ، وفي خلفية من النباتات والأشجار ودورات الحصاد والغرس والإثمار . أما الآخرون ؛ أى الشخصيات الأخرى ، فبعضها يمثل لحظة ما تلبث أن تتلاشى ، وبعضها يأخذ دور الحداة ، فيما تنهض شخصيات قليلة بدور الصوى ، التي تبين حدود المشهد ومرجعياته ، فهي علامات تحدد الطريق ، أمام قارئ محبوس الأنفاس لهول الأفعال الكبرى التي تحدث أمامه .

وفي مثل هذه الكتابة نجد شخصية كبرى تتمحور الأحداث حولها ، وتنبع منها . ولدينا هنا شخصية صفية التي تنصدر النص منذ عنوانه ، فيضعها في تعارض مع الديرة ، الذي لا يمثل شخصيته ، بل هو مكان من الأمكنة الأساسية . كأن

لا يمكنه أن يكون كذلك ، ذلك أن المنظور أقرب إلى المسرحية لا التلخيص أو السرد عبر وسائط .

وقد منحت « أنا » المتكلم منتج النص قدرة أكبر على تطويع الأحداث ، أى مكنته من المرواحة بين الأزمنة والأمكنة ، ولعل ذلك أحد أسباب سلاسة النص ، وهو ما نلعمه دون جهد في التصرف في بدايات الجمل والفقرات ، وفي الاستطرادات حيث نجد الظروف المعينة على ذلك : آنذاك ، حينئذ ، فيما بعد ، بعد ذلك ... إلخ . وهذا يعنى تسريع الأحداث ، أو القفز على حيز زمني كبير في جمل قصيرة ، أو استبعاد ما يرى النص أن الفرق في تفاصيله لا يفيد الحدث ونموه ، كما يعنى ربط الأحداث وملء فراغات الزمن فيربط الحدث بما يقاربه ، أو يلقي بالضوء عليه ويثريه ، سواء كان سابقاً له أو لاحقاً عليه أو متوازياً معه . فضلاً عن أن اختلاف الضمائر ، وتهجين النص بالعلامات اللغوية الدالة على المرجع والمكونة لثقافته ، واتساع المعجم ، قد مكّن الكاتب من إنتاج نص بعيد عن الرتابة ، جملة متوترة ، سواء في الوصف أو السرد أو الحوار .

على أن « أنا » المتكلم السارد ، التي تشير عدة قرائن نصية أنها تصلنا في النهاية بأنا الكاتب المنتج ، تنهض بدور آخر بالغ الأهمية على مستوى تشكيل النص وتأسيس أيديولوجيا السارد ، حين تنطق في كثير من المواقف بنمط من اللغة الشارحة للغة السرد أو الحوار ، أو المثبتة من سلامة الاتصال بين المرسل والمستقبل . على سبيل المثال حين يقول المقدس بشاى ، بلكنته الصعيدية الصميمة « جبر يأخذهم كلهم » يفسرها السارد قائلاً ، « لم يكن لتلك العبارة على قسوتها أى معنى سيء في بلدنا ، بل تستخدم في جميع حالات الغضب والسرور والمزاج ، وأحياناً دون سبب على الإطلاق مثل صباح الخير ومساء الخير » [ص ٢٣] . أما كلمة « بحر » في تعبير « هؤلاء ناس ورفهم بحر » فلكي لا يحدث التباس في فهمها ، فإن اللغة الشارحة المثبتة تتقدم بشرحها وكانت هذه العبارة تعنى أن الإنسان قد ضاع أو جن ، لأن من تبحر أوراقه الرسمية نحو العاصمة ، فمعنى ذلك أن مصيبة قد حلت به [ص ١٢] . وفيما بعد ، بعد حصار الشر لحري ، يقولها الراوية ، بلهجة جنائزية رائية ، فتصبح العلامة اللغوية للصيقة بمرجع

منقسمة مبقورة موزعة ، تكرر حربي بينما تحبه ، وترغب في احتيازه بينما هي سادرة في الكيد له .

إذا عدنا إلى النظام الأساسي للشخصيات ، نجده يكاد ينهض على تعارض أساسي هو الخير/ الشر ، ومن ثم فأغلب شخصيات الرواية إما شخصيات خيرة ، تقف مع البطل الخير ، أو شخصيات شريرة تقف مع البطلة الشريرة ، مع بعض الشخصيات الضئيلة التأثير التي تقف في المنتصف . ويمكن على مستوى آخر أن نصوغ هذا النظام صياغة أخرى ، فنقول إنه ينهض على انقسامه إلى شخصيات أساسية رئيسية أو شخصيات مساعدة . الشخصيات الأساسية هي التي تنهض بالفعل أو تتلقاه . أما الشخصيات المساعدة ، فهي تابعة ومرحلية وتنهض بأدوار محددة ، كأنها شمس صغيرة تستمد وجودها من شمس كبرى . وبين هذين النوعين ثمة قلة من الشخصيات لا تعدو أن تكون من محددات طوبوغرافية الفضاء الروائي ، فهي مجرد صُوى - كما أشرنا - تحدد لنا المكان والزمن المرجعين ، وتلقى بالأضواء على الأحداث الرئيسية مثل شخصية رزق القبطي الوحيد في القرية عدا سكان الدير ، أو العمدة والضابط والأمور . وهي شخصيات ممثلة للسلطة التي حرص النص على أن يجعلها غير فاعلة في الصراع ، أو مثل شخصيات أخوات الراوي اللاتي يكملن - فحسب - المشهد العائلي لأسرة السارد .

نبدأ مع شخصية صفية منذ العنوان ، حيث يدخلها النص في تعارض مع الدير برمزيته البالغة الوضوح ، بينما تغيب شخصية نقيضها البطل الخير حربي . ومنذ البدء يدرك المتلقي أهمية هذه الشخصية ، فاللغة التي تقدم بها تبدؤها وتوميء إلى انتسابها إلى نمط الشخصيات الأسطورية . فقد ولدت ، وسرعان ما قام النص بإزاحة والديها معاً ، في أحد أويشة الماريا ، ومن ثم تغادر موضع ولادتها وتتعري من أويها العراء من الأم والأب يلحقها - هي ونقيضها حربي أيضاً - بشخصيات أسطورية وفولكلورية ، وتاريخية عدة . فقد عاش أوديبوس بعيداً عن أبويه حتى اصطدم بهما فقتل الأب وتزوج الأم ، أي تحقق سقوطه التراجيدي المجاوز لإرادته . وأنصى موسى عن بيته وأبويه ، وعاش في قصر الفرعون ، ولكن الأم دبرت حيلة لتظل بقره دون أن يدري أنها أمه . وهكذا يمكن

صفية تتجاوز وجودها بوصفها شخصية ، لتوضع في تعارض مع علامة من نوع آخر هي الدير ، نظراً لضخامة وجودها في مساحة النص ، وفي تحديد مصائر الشخصيات . فمن صفية ، وماذا تمثل ؟

إن صفية مقلوب إيزيس ، فيما يرى هذا التحليل .

قد يبدو تلمس أسباب تصل بين إيزيس وصفية أمراً صعباً ، لكنني أزعم أن أهمية شخصية صفية لا يمكن أن تتضح إلا إذا قرأناها في ضوء شخصية إيزيس .

لقد قام بهاء طاهر بكتابة إيزيس ، أي المرأة المانحة الخالقة التي تبت الحياة في كل شيء في روايته المهمة (قالت ضحى) . أما في رواية (خالتي صفية والدير) فيكتب الوجه الآخر ؛ الوجه الشرير من الكائن البشري ، حيث نجد المرأة الشريرة التي تطارد الآخرين ، حاملة معها المرض والموت والخراب ، فتقترب من المرأة « الإبرينية » ، و « الإبرنيات » اليونانيات هن ألهات النار ، اللاتي يتحول شعرهن إلى أفاعٍ متلوية ، مندرة بالموت والعقاب ، فيقمن بمطاردة « أورستيس » ، مطالبات بدمه بعد انتقامه لأبيه ، وقتله لأمه .

وثمة أكثر من وجه للشبه بين إيزيس وصفية . فكلتاها امرأة فُجعت في زوجها ، لكن أوزيريس زوج إيزيس يبدو في الأسطورة رمزاً للعلم والمعرفة والحكمة ، ولذلك يقتله « طيفون » أو « ست » آله الشر والأثرة . أما القنصل زوج صفية فقد قُتل بيد حربي ، ولم يقتله حربي إلا دفاعاً عن النفس . وكلتاها تظن تنوح عليه وتؤجج نار الانتقام له ، بل تحاول النار له من خلال طرق عدة . لكن بينما تأخذ إيزيس صورة المرأة التي تصارع الشر متمثلة في طيفون ، نجد الوضع معكوساً في حالة صفية . فزوجها المقتول هو طيفون القاتل الشرير ، ومن ثم فصية تبعاً له تأخذ دور إيزيس أخرى معكوسة ؛ أي إيزيس المنتقمة الموتورة ، التي تحاول قتل حربي الذي يتبدى في الفضاء الروائي رمزاً للخير والجمال والتسامح . وكلتاها تنذر ابنها وتعهده لما ترى أنه مهمته ، إيزيس تنذر حورس للانتقام من قاتل أبيه ، وصفية تنذر حسان لقتل حربي . لكن فيما تبدو إيزيس بريئة من الانقسامات الداخلية ، تكشف شخصية صفية عن قدر هائل من التناقضات؛ فهي

أن نضيف أيضا شخصيات عربت من جذورها ، الأب أو الأم أو كليهما معا ، مثل يوسف وأبي زيد الهلالي ومحمد بن عبد الله . . . إلخ . ما أثر هذا العرى من الأم والأب على صفة ، كيف شارك في صياغتها ، وبأى قدر أثر في رؤيتها للعالم والأشياء من حولها . هذه أسئلة مضمرة في النص ، لكن تحليل الشخصية وما تنهض به من أدوار يمكن أن يفسر بعض الجوانب . المهم لدينا أن إقصاء النص للوالدين له دلالة . ورغم أن أبويها بالتربية ؛ أى والد السارد والديته في خضوعهما للنسق القيمي ، بجهتان الاجتهاد الذي يستطيعانه لإشعارها بعدم اليتيم ، وأنها واحدة من بنات الأسرة ، لها مألوف وعليها ما عليهن ، فإن ذلك لا يغير من الأمر شيئا . لقد ظلت صفة مدركة لمعنى اليتيم ، والعري من البيت والأبوين ، وظلت تعان بسبب ذلك كله . وحين وصلها خبر مصرع زوجها البك القنصل على يد حري :

« ظلت صامتا فترة طويلة قبل أن تقول يا حزنك يا صفة . أمك وأبوك ورجلك وابنتك » [ص ٦٣] .

إن الشعور بالغياب ملازم لها إذن ، مما يكثف من شعورها بالعراء ، وهو عراء سيدفعها إلى أن تخلق نفسها بنفسها بدءاً .

ولا يكتفى النص بوضعها في هذا السياق من العراء والتصارع معه ، وإنما يجعلها أيضا وحيدة ، دون أشقاء أو شقيقات ، إنها كما يقول التعبير الفولكلورى مقطوعة من شجرة ، أى مُبْعَدَة عن جذورها . هل جزء من شرستها في ملاحقة حري يكمن تفسيره هنا ، أعنى هل كانت تبحث عن شجرة تحتميها وتغدها بالحياة والنماء ، وكان هو هذه الشجرة فلما لم يكن لها ازداد شعورها بالعراء ؟ وهو عراء قوى شعورها به بعد مقتل زوجها ، وتحول ابنها إلى اليتيم ، وكأنه سيعيد سيرة يتمها ثانية ، وهو ما تحقق فعلا .

والى يتمها جمعت صفة تكويناً بدنياً فريداً :

« ومنذ الصغر ، كانت صفة تلفت الأنظار بجماها . كانت دقيقة الملامح ، صغيرة الفم والأنف . وكلما قصت جزء من شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعماً وغزيراً حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطي كتفيها وظهرها . أما عيناها فكان جماها

فريداً : كانتا ملونتين ، ولكنى لا أستطيع وصف لونها . إنها كانتا عسليتين فاتحتين في الظل . أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدفتان الأسرنان تصبجان ذهبيتين ، وتبيلان إلى الخضرة ، وتخرج فيهما ألوان كثيرة أخرى . . كثيراً ما رأيت في صغرى رجالاً ونساءً يبترون حديثهم حين تنطلع خالتي صفة من خلال أهدابها الكثيفة إلى من تحدّثه » [ص ٢٧] .

وهكذا تبدو صفة جمالاً نادراً نبيلاً . ورغم أن الأوصاف كالدفقة والنخلة والغزارة قد تعنى نمطاً تقليدياً من الجمال ، إلا أن ثمة سمة في صاحبته تجعله جمالاً خاصاً متايئاً على الحبس ، فشعرها الأسود الناعم الغزير كلما قُصَّ نما واسترسل وجاوز الطرحة السوداء ، ولذلك قامت أم السارد مربيتها بمنعها من التعرض للناس ، لأن « نجمها خفيف » . أما لون العينين فموضوع في سياق يشي بدلالات أسطورية ، إذ يربطه النص بالظل والشمس ليربط بينهما . وما بطراً على العينين من تحولات في سياق من العناصر الأولية الطبيعية . ولذلك فلسفية سلطة خاصة على الناس بسبب جماها الفريد ، وبخاصة حين تنطلع بعينها إلى من تحدّثه فيبتر حديثه ، سواء أكان رجلاً أم امرأة . إن استعارة البتر هنا لا تصور الجمال بقدر ما تصوّر الاقتدار والقسوة والتعالى ، كأن قوة الداخل الصارمة تتجلى في العينين ، فتصبح النظرة آلة قاطعة . ورغم أن الاستعارة قد توقف في ذاكرة المتلقى أصداً أسطورية من يوسف بن يعقوب الذي بهر جماله النسوة فقطعن أناملهن ، إلا أن جمال صفة لا يوقظ الشهوة كجمال يوسف ، وإنما هو جمال يخيف ، ويعلم اللسان ، ويبر الأحدث .

النص إذن ينمي نفسه من خلال تحويل صفة من فتاة من جنوب مصر إلى كائن خاص متعال . وكما خلقت نفسها بدءاً ، تقرر أن تخلق آخر على صورتها . فحين جاء حري ليخطبها للبك القنصل لا لنفسه كما كانت تتظر ، تضع في قران واحد قرار موافقتها مع قرار إنجابها :

« تقول أختي إن صفة رفعت بعد ذلك رأسها ، وكانت عيناها نصف وجهها ، وكان فيها السريق

تحولت الفتاة التي لم تبلغ العشرين إلى امرأة عجوز ، وتحلت عن جمالها النادر لتوحد بالقنصل :

« ولكن شيئاً ما بدأ يحدث ، أو يُحْدِثُ إلى أنه يحدث مع ازدياد سمة بشرتها ، خيل إلى أنها بدأت بالتدرج تشبه البك ، وأن لهجة كلامها بدأت تشبه لهجته » [ص ٦٦] .

وهكذا كانت التحولات من الضخامة بحيث تتخلل صفة عن نفسها . كانت من قبل جمالاً نادراً ، وبالألمة ، يلحظها المتلقي في ترفعها عن الاهتمام بما يقال عن حب حربي للعجربة البيضاء أمونة ، فأصبحت كائنات أرضياً ، يتخلل عن مواهبه ونبيله ليتوحد بآخر مقابر ، ويستخدم لغته . هل يرجع التحول إلى يأس مطلق ، بمعنى أن صفة برغم جمالها إلا أنها غير مكتملة بنفسها ، وأن تحقيقها لا يتم إلا عبر منح هذا الجمال والنبيل لمن ترى أنه وحده الجدير بها ، أي حربي ، فلما لفظها اهتمته بأنه قد دفع هذا الجمال والنبيل إلى من لا يستحقها ولذلك أسرفت في الالتصاق بالبك والاتحاد به ، في ضرب من الانتحار العشوائي ؟ إن النص يوميء دون أن يحدد ، ويضع نفسه موضع الاحتمالية . مهما يكن الأمر فإن صفة قد تحولت ؛ تحول لون بشرتها واتحدت مع لغة غير لغتها الشخصية ، وتحولت اهتماماتها وضائق وانحصرت في إدارة أموال البك واستثمارها . لقد صارت بديله الذي ورث مع الأموال لون البشرة ، وخصائص اللكنة واللغة ، والأثرة وشهوة الانتقام . أي أنها صارت كائنات يخيف الآخرين . أصبح الجميع يخافونها ، من الأطفال الذين يتشبثون بجلايب أمهاتهم بمجرد أن تنظر إليهم حتى أمونة العجربة التي لم تعد تظهر في القرية إلا نادراً . والنص يتبع غم الجوانب الجديدة التي طرأت على صفة ، وكيف تحولت إلى كائن أسطوري يخيف الجميع ، ويظن الناس اتصاله بالعوالم غير المادية ، فقد تناسل أهل البلد أن القنصل المقتول يأتيها في نومها فيخبرها بكل ما مضى وكل ما سيحدث . ومن ثم أخبرت سيدة حاملاً أنها كذلك قبل أن تعرف هي . وتنبأت لأحد الفلاحين بوجود ثعبان في موضع من حقله ، ونبهته إلى ضرورة قتل وليفته حتى لا تنشر له - أمي إشارة إلى نفسها ؟ - ولا شك أن النص ينمى شخصيتها في اتجاه محدد ، مومتاً إلى أن هذه التغيرات قد ربطتها بعالم القنصل

الغريب ، وقالت لأبي يهدوء : أنا موافقة يا والدي .. سأتزوج القنصل وسأعطيه ولداً » [ص ٣٨] .

وجلى هنا أننا أمام شخصية كبرى ، فاللغة وما يصاحبها من تعبير العيين وما فيها من بريق ، والقدرة على الخسب ومجازرة الألم الشخصي ، كل ذلك يشير إلى كائن خاص قادر على التحدي . ولذلك لم تقل صفة « سألد له » أو « سأنجب منه » ، لأنها ليست طرفاً سلبياً متلقياً للخصب ، وإنما هي الخصب ذاته . إن صفة تنطق لغة نبوية مؤمنة بهدفها ، طامحة إلى أشواق كبرى مجاوزة لحدود جسدها التحيل وعمرها الذي لم يبدأ شبابه بعد . فهي تعرف أن القنصل عقيم وأنه لم يحىء خاطباً ليحصل على طفل ، لكنها - هي - تحدد حتى نوع المولود . كأن ما سوف يحدث بعد ذلك مقدّر ومجاور لرغبات الأفراد وقدراتهم ، لاتصاله بمصير مؤكد ، قد دون سلفاً ، ولا طاقة لأحد على تلقيه أو إيقافه .

وبعد زواج صفة من القنصل ، تظل كائنات فريداً في جماله ، نبيلاً في صمته وانغلاقه . فنحن - القراء - لا نراها تتحرك في الفضاء الروائي إلا قليلاً . فتاة يتيمة بالغة الفتنة ، يفتى إليها وتهفو هي إلى من لا يفوقها . لكن ثمة شعوراً ضمناً غامضاً لدى أسرته أن صفة حربي وحري لصفة ، وإذا كان النص يراوغنا في مشاعر صفة بالنسبة لحربي ، إلا أنه يصمت عن مشاعر حربي تجاهها . ففينا تصلنا أصداً باهتة تشي بحب صفة لحربي وإعجابها به يظل حربي خارج المشكل برمته ، أي يظل النص صامتاً عن مشاعره . ومن الغريب ، وقد يكون هذا جزءاً من لعب الكتابة - أن النسق الاجتماعي والثقافي يجعل من الصعب على الراوية الدخول إلى عالم صفة ومشاعرها الداخلية - فيها يجعل الأمر بالغ السهولة تجاه حربي . لكن الراوي يعتمد أن يظل بعيداً عن حياة حربي ومشاعره ، التي يسهل عليه ارتيادها ومعرفتها ، فيما يجاهد الالتقاط بعض العلامات الدالة على صفة برغم أن كل ما حوله يذوده عن اقتحام هذا العالم .

لكن مقتل القنصل يكون بداية للكشف عن الوجه الآخر لصفة ، إذ تتحول تحولاً أساسياً على كافة المستويات ، فنشعر بحدّة التحول وجذريته ، كأنها هبطت من السماء إلى الأرض .

يفاعته ، خضوعاً لنسق القيم وسيادة تقاليد الفصل بين الرجال والنساء في القرية . ولذلك فهو لا يمكنه أن يراها عن قرب برغم أنه - قبل زواجها - كان قريباً منها . ونحن نشهدها مرتين في مواقف حميمة إلى حد ما ، الأولى حين يراها مع أخواته وهن يتلصصن على حوى وهو يجالس الحاج ، والثانية حين تصادف خلوا البيت إلا منها فجاجها وهي تغنى في إقصاع جنازى أغنية أمونة عن حوى ، فنهزته . وفي هذا الجزء من الرواية ، أى قبل زواج صفية ، يلجأ السارد إلى كلام أخواته وأمه عنها ، وبعد انتقالها إلى سراية البك القنصل ، لا يتاح له رؤيتها إلا في مواقف قليلة ، ولذلك نجده يقص عنها من خلال عيون الآخرين وكلامهم عدا بعض الاستثناءات .

وإذا جئنا إلى الشخصيات الدائرة في فلك صفية ، سنجد أن أهمها شخصية البك القنصل ، وهي شخصية تمثل عدة معاني ؛ أولاً : الماضي ، إذ هو أحد الأثرياء الذين يتحدرون من صلب عسran بك ، بل هو أغنى رجل في القرية بأكملها ، وهو الوحيد الذي يظل حريصاً على ارتداء الطربوش الأحمر بعد عام ١٩٥٢ . وهو - ثانياً - لا يجا في القرية دائماً . صحيح أنه يملك بيتاً فيها ، لافتاً بشرائه ووجاهته ، إلا أنه بعيد عن حياة أناسها اليومية . ويرمز النص هذا الانفصال من خلال حصوله على رتبة القنصل الفخرى لدولة أجنبية ، ومن خلال النيشان الذي أنعم الملك عليه به ، ولذلك نجده حريصاً على ارتدائه ، حتى إنَّ الرسام الذي رسم صورته ، قد قرنه دائماً في غلاف الكتاب وصفحاته الداخلية بالطربوش ورتبة القنصل والنيشان . وهو - ثالثاً - مرتبط بالسلطة ارتباطاً عضوياً وثيقاً ، وهو أمر طبيعي يرشحه له وضع مالى ، وموقف طبقي ووجاهة اجتماعية . فقد كان مرتبطاً بهذه السلطة قبل ١٩٥٢ . وبرغم أن سلطة بوليو قد أمت أرضه ، إلا أنه تقبل الأمر بصمت ، مركزاً نشاطه - فيما بعد - في التجارة . ثم سعى إلى الارتباط برجال العهد الجديد . وهو - رابعاً - عقيم . تزوج مرتين قبل صفية فلم ينجب، فلما تزوجها أعطته طفلاً ، وهو - خاسماً - ممثل لصفية تماماً ، مستطع بغيره . إنه شخصية - أداة ، تلود دائماً بمن ينهض عنها بالفعل ، فهو يستخدم حوى في خطبة صفية ، ويؤجر الأعراب للاعتداء عليه، وحين يتخلى عنه هؤلاء ، نشعر بهوانه وهرمه .

الميت . وحولتها عن الانتغال بالعالم الحقيقي ؛ عالم الأحياء وهو مهمهم . وقد ربط النص بينها وإدمان الجوزة ، إشارة إلى النار التي تضطرم في داخلها وشهوة النار المتأججة لديها . كما ربط بينها والسواد إشارة إلى حدادها ، وقد قام النص بترميز هذا كله في مشهد رقصة النار :

« فرد أبى : أنا لم أتكلم عن نارك يا صفية . أنا أقول :

ولم تكن صفية تسمع ما يقول . كانت تدور حول نفسها في فناء دارها الواسع في الشمس المحرقة ، تلطم خديها وتجذب شعرها ، وإلى جوارها واحدة من الخدم تحمل حسان الصغير الذى بدأ يبكى حين رأى أمه تصرخ لكنها لم تبال به . كانت تولول وكأنها تغنى وهي ترقص رقصة الجحشونية « حوى همارى . . حوى همارى . . والحاج يريد أن يأخذ منى ثارى . . يرضيك يا بك ؟ يرضيك يا بك ؟ » .

وكانت تنطلع نحو السماء غاطبة البك الذى تراه وحدها . وسحبى أبى من يدى . . كان هو أيضاً في حالة من الغضب لم أراه في مثله من قبل . وقال : والله يا صفية لو لم ترجعى عما أنت فيه فلن أدخل لك داراً بعد اليوم . حرام ابن آدم لا يكون حمراً .

ولكن من كان يكلم ؟

كانت صفية تواصل هذيبتها وهي تدور حول نفسها ، يتفصد منها العرق الغزير ولكنها لا تكف . وكان أبى يسحبني بجراً تقريباً وهو يندفع مسرعاً خارج البيت ، [ص ٧٥] .

وهكذا تتبدى شخصية صفية جماعاً لتناقضات عدة ، وسلطة على الناس والأشياء . إنها مصدر الأحداث ومحرك الشخصيات . ومن الملاحظ أن النص قد قام بتكوينها بالمرآحة بين الوقائعية والترميز معا ، عبر وسائل لافتة . إن حيز النص زماناً ومكاناً وآليات علاقات الحياة فيه ، تقيد السارد وتحد من قدرته على سرد أشياء مهمة تخصها ، ذلك أنه لا يستطيع أن يكون شاهد عيان لكثير من مواقف حياتها ، فقد أبعد عنها منذ

الزراعة والغرس والحصاد ، ومعلماً للفلاحين ، كأنه أوزيريس الذى كان يعلم شعبه من فلاحى مصر القديمة . بيد أنه مرتبط دوماً بصفية ، أو على وجه الدقة ، كلاهما مرتبطاً بالآخر .

« ومثلما كانت خالتي صفية جميلة بين البنات ، كذلك كان عمى حرى جميلاً بين الرجال . يتيم الأب والأم هو الآخر » [ص ٢٧] .

وهكذا ، فإن ذكر صفية يستدعى ذكر حرى ، لأن كليهما مرتبط بالآخر ومكمل له . وليس ما يجمع بينهما الفراة البدنية وحسب ، وإنما الظروف المحيطة بكليهما . فمثلما فقدت صفية أبويها ، فقد حرى أبويه ، ومثلما خلقت نفسها بدءاً ، خلق هو نفسه ، حتى صار مرجعاً فى شؤون الزراعة والرعى والغرس والحصاد ، وغنياً مطلوباً فى أفراح الناس . إن هذا الارتباط سيظل قاراً فى الأعماق ، حتى فى أشد لحظات الصراع . بيد أن هذا الارتباط لا يعنى التوحيد بينهما فى الصفات والمشارب والرؤى ، ولا انتفى الصراع أصلاً . إنما الارتباط قد يكمن فى تعارضهما ومغايرة خصائصهما أيضاً .

وبرغم اتفاقهما فى فراة التكوين البدنى ، وفى شرائط اليتيم والعراء من الجذور ، نجد ثمة اختلافات ، تؤجج الصراع . فمن الواضح أن شخصية صفية أكثر عمقاً وإبهاماً وتناقضاً فى آن . ومن ثم نراها أقدر على المبادأة والحسم والقسوة ، كما أنها أقدر على التحدى ، تحدى قدرها ، والخروج على النسق القيسى ، فيما تلوح متصاعة له . صفية تنتقل من الحب إلى نقيضه ، من الحلم بامتلاك المحبوب إلى الرغبة فى تدميره . لقد ظلت تنتظر حرى ، فلما ارتكب فعله الكارثى تحولت تحولاً هائلاً ، نبتة عنه تغيراتها ، التى أشرنا إليها سلفاً ، بينما يظل حرى مغلقاً صامتاً ، دون أن يفهم سر الكيد له ، ثم الاعتداء عليه فيما بعد . إنه عاجز عن المبادأة ، قد ألجأ إلى الدفاع ، فى تسليم كامل بما قدر عليه .

إن حرى يمثل السماحة والحقير ، ومن هنا سيكون مرضه مرضاً جسدياً . صحيح أنه مريض لا نجاة له منه ، إلا أنه مريض لا يصيب الأعماق والروح ، كما هى حالة صفية ، التى يسعى النص إلى إقناعنا بأن ما تفعله بنىء عن علة أبعد من مجرد المرض الجسدى .

ومن الواضح أنه شخصية مرحلية ، موكول إليها القيام بدور محدد فى مشروع الرواية ، ثم تختفى - بالموت - بعد ذلك . صحيح أنها شخصية مساعدة أساسية تؤدى دوراً مهماً ، لكن لا بد من ذهابها بعد أداء هذا الدور ، الذى يتحدد فى الزواج من صفية ، ثم الاعتداء على حرى ، مما يقود إلى مصرعه بيد حرى ، لتكون المطالبة بدمه هى وسيلة البطلة الجريحة للانتقام ، عن نظن أنه نيزها وأشاح عنها ، فيما هى راغبة فيه .

ومن الشخصيات المرتبطة بالبطلة الشريرة ، يجب الإشارة إلى حنين . وشخصيته شخصية مساعدة بالطبع ، وينحصر دورها فى الظهور مع فارس والمطاريد بعد احتواء حرى بالدير . ومن ثم ، فنحن لا نرى حنين منذ بداية الصراع ، وبعد استخدامه من قبل صفية فى محاولة قتل حرى يتلاشى بالموت . إن شخصيته إذن مسطحة ، بل تكاد تكون بنمطيتها ونظرة الشخصيات الأخرى لها شخصية صيغية متعارضة مع شخصية فارس . فإذا كان الأخير علامة النبيل والشهامة والانصياع للنسق القيسى السائد ، فحنين على العكس من ذلك . إنه محب للذهب ، خائن ، مأجور . والنص على لسان المقدس بشاى يربط بينه وبين يهوذا الذى خان المسيح . وحين يحاول حنين قتل حرى ، يصرخ المقدس بشاى :

« ابعد يا حنين . . . ابعد يا يهوذا عليك لعنة الرب » [ص ٣٠] .

الفارق بينه ويهوذا ، أنه لم يفلح فى صلب المسيح .

وبرغم سعى النص المتعمد إلى إقامة هذه المشابهة بين حنين ويهوذا ، إلا أن القارئ يشعر أن شخصيته لا تحتمل كل الدلالات التى ينوء بها وجوده الصغير الشاحب فى فضاء النص .

إذا جئنا إلى الشخصيات التى تقف فى الجانب الآخر ، فى معسكر البطل الخيرى حرى ، سنجد طائفة من الشخصيات التى تكاد تكون منازرة مع شخصيات الجانب الأول .

إن حرى ، الذى هو ضدً للبطلة الشريرة ونقيضها بشير إلى شخصية إله زراعى ، مرتبطاً بالزراعة والخصب والنيل ، فضلاً عن جمال فريد ، وشهرة فى العناء . ونحن نراه خبيراً فى شؤون

والأموال ، فيتساقق تغيرها البدن مع تغير اهتماماتها وعلاقاتها بالناس والأشياء .

وبرغم هذه التعارضات بينها يظل الحب فاعلاً ، قاراً في الأعماق البعيدة ، فترتبط صفية بحرى في موته ، كما ارتبطت به في حياته :

« وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام ، ولم تكن وقتها تعرف على أحد . ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها ، وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها . ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين لم يغب جأهما رغم كل ذبولها وقالت بصوت خافت ؛ صوت طفولى : نعم يا والدى . اعدرن . لا أستطيع أن أقوم . . . ولكن إن كان حرى يطلب يدى فقل للبك إنى موافقة . . أنت وكيلى يا والدى . . . وأنا موافقة على أى مهر يدفعه حرى . . لا تشغل بالك بالمهر .

ثم أغلقت عينها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة » . [ص ١٣٨] .

بعد ذلك نجىء شخصية المقدس بشاى . وهى من الشخصيات المهمة برغم أنها شخصية مساعدة ، ومن ثم نبدأ معها الرواية ثم نظل شاهدة على فصول المأساة حتى النهاية . وهى فى ذلك كله ممثلة لمجموعة من القيم الزراعية . والمقدس بشاى داعية وحوارى ومركز باسم الحب والخير ، ويصاحبه — برغم ذلك — لبس خاص بموقعه فى التراتب الكنسى .

« ومع ذلك فقد كان المقدس بشاى أشهر أهل الدير فى القرية وإن لم نعرف وضعه بالضبط . فهو لم يكن مثل بقية الرهبان المختلين معظم الوقت فى حجرات العبادة الصغيرة التى يسمونها « القلايات » أو بالصعيدية « الجلاليات » . كان يلبس مثلهم ذلك الرداء الطويل الأسود ، ولكنه كان يضع على رأسه طاقية عادية بدلاً من القلنسوة المقلوبة الخواف . فهل كان راهباً تحت الاختبار أو مجرد خادم للكنيسة أو مزارعاً فى أرض الدير » [ص ١١] .

إن حرى ينطوى على جانب مجاوز للوقائعية ، إلى الحد الذى يشارك الحصان فى إنقاذه عند عودته من السجن خفية . لنقرأ ما يقوله السارد :

« ربت أبى على رقة الحصان ربة خفيفة ، وصعد إلى جوار حرى ، بينما جلست بمفردى فى المقعد المرتفع الأمامى ، وأنا أدعو الله فى سرى ألا يخذلنى الحصان المعجوز فى الطريق ، وأن يصبح كما قال أبى « حمامة » . فهل شعر الحصان بذلك الدعاء الخفى ؟ هل شعر بتوترى ، وأنا أجلس فى العربة وأطرقع بالسوط فوق رأسه دون أن ألمسه هاتفاً بصيحة النداء لكى يتحرك واللجام فى يدي ؟ . . . هل كانت ضربة أبى الخفيفة السريعة على رقبة قبل أن يركب هى أيضاً رسالة خفية إلى حصاننا البنى بالأى يخذلنا فى ذلك الصباح الصعب ؟ هل أعدته لفتنا وتوترنا فانطلق يعدو وكأننا عادت إليه فجأة كل فتوة الشباب ورعونه ، حتى صاح أبى من داخل العربة التى تترنح بأن ألم اللجام لكى لا نسقط من فوق الجسر ؟ وأشك فى أن يكون أبى قد استطاع أن يسمعى وسط وقع الخوافر وصرير العجلات الخشبية التى خشيت أن تتحطم ، وأنا أصبح رداً عليه بآنى لا أكاد أسيطر على اللجام ، لا أشده ولا أرخيه بل بالكاد أتثبت به . . » [ص ٨٨] .

ومن الواضح أن اللغة تخلق إجماعاً قويا بحس صوفى ، بحيث يشارك الحيوان والإنسان القبطى والمسلم فى إنقاذ البطل الخير . ومن ثم نفهم أن تقوم شخصيات الرواية — حتى من المتعاطفين مع صفية — بربطه بالحسن والحسين فيما وقع عليهما من ظلم ، وبإقامة مشابهة بينه وبين المسيح . بل إن الرسوم المصاحبة للرواية قد وضعته فى هذا السياق دون لبس ، مصلوبا على الخشبة . وفيما يحتفى هو بالدير ، أى المكان المقدس ، ويتأصر مع المقدس بشاى ، تظل صفية متحصنة بقصرها وخدماها . إن رحلة حرى إلى خارج المكان ، تكاد تكون رحلة للتطهر ، ليعود إلى الدير ؛ أى المكان المقدس ، ليعيش للألم ، فيما يكون خروج صفية من القرية خروجاً إلى مكان آخر مختلف ، حيث تترث عن البك القنصل لون البشرة واللغة

العموم، فإن المقدس بشأى مزيج من الكاهن كاي نن في قصة (حاكمة الكاهن كاي نن) والقناة الفرنسية في (أنا الملك جنت).

- ٤ -

تتحرك شخصيات الرواية إذن وتضطرب حول معان مجاوزة لتخومها المادية. ويعني ذلك سعي الخطاب الروائي إلى وضع نفسه في أفق من تعدد التأويلات على نحو ما انتضح في تحليلنا لحركة الشخصيات. بيد أن ثمة ما لم نتوقف لديه من آليات التكوين الروائي، بعد. على مستوى تحليل الشخصيات، وفضلاً عما توقفنا لديه، سوف نشير إلى آلية ذات أهمية كبيرة، وهي استخدام النص لتقنيات بنائية، تتداخل مع آليات بناء الشخصية في الأدب الشفاهي الشعبي. إن النص يحرص على الوصف الجسدي لبعض الشخصيات، فيتوقف لديه، ويحدده، ويمر بشخصيات أخرى مروراً عابراً دون وصف جسدي على الإطلاق. وجل أن تفسير هذه الآلية مرتبط بنظرة النص إلى الشخصيات المهمة - أساسية أو مساعدة - التي تمثل علامات أساسية، ومن ثم يتوقف لديها واصفاً، بل قد يسرف في هذا الوصف على نحو ما رأينا بصدد شخصيتي صفية وحرى. أما الشخصيات الأقل أهمية، أي التي لا أهمية كبيرة لها في تأسيس النظام النصي، فلا نجد وصفاً لها.

على أن النص يقوم بتداخل نصي مع الأدب الشعبي على مستوى آخر. فهو يقدم وصفاً جسدياً للشخصيات الأساسية، حتى يبدو أنه يربطه هذا الوصف بعلاقاتها بالمكان، كأنه سيكتب سيرة حياة هذه الشخصيات في ضرب من الملاحقة النصية لمصائرهما. أما آليات الوصف الجسدي نفسه فتتداخل مع الأدب الشفاهي، لاتصالها بإدراك العامة لفكرة الأبطال. ولنقرأ الوصف الجسدي لبعض الشخصيات. يصف النص البك القنصل على النحو التالي:

« كان يلبس باستمرار في الصيف وفي الشتاء بذلة داكنة، وقميصاً أبيض وربطة عنق حتى في عز الحر، وهو يتجول في طرقات قرينتنا المترية. أما الطربوش الأحمر الذي لم يعد أحدٌ غيره يرتديه في بلدنا بعد الثورة، فكان يزيده في عيوننا مهابة » [ص ٣٣].

وأهمية شخصية المقدس بشأى واضحة لاهتمام السرد به ورصده لحركته، ووضعه إياه في سياقات دالة غير مألوفة، قد تلوح للوعي الوقائعي غريبة مجاوزة للرجل العادي. إن النص يفرق شخصية المقدس بشأى في اهتمامات ومواقف ناطقة بتكوين هو مزيج من الحكمة والجنون، والخبرة الاجتماعية والصفاء العقلي والروحي. المقدس بشأى حكيم زراعي وراعي، علاقاته بالحيوان والمحاصيل الزراعية، وقدرته على رؤية ما لا يراه الآخرون، تجعل الآخرين يظنونهم ممسوساً أو خفيف العقل، لكنهم دائماً يستشيرونه في مواعيد الغرس والري والحصاد، وهو - طبعاً - لصيق بحري، ملازم له. وفي جزء كبير من الرواية يتقاسمان العيش والطعام والسمر في رحاب الدير، يثرثران عن الزروع والمحاصيل والجذر الواحد لأهل البلد:

« وقيل إن بشأى ترك فجأة ما كان فيه، واعتدل واقفاً، ثم اتجه إلى جوار حري، وأخذ يحك جبينه بيده، ثم قال له:

يا حري.. في البدء.. يعني يا ولدي في البدء تماماً.. هل اختار الشرير المرأة أم اختارت المرأة الشرير » [ص ١٢٨].

إن النص إذن يصوغ شخصية بشأى بقدر ملحوظ من العتامة الرمزية، بيد أن هذه الصياغة لا تحوله إلى مجرد رمز فجع أو تمثيل كئاني، وقد استطاع النص أن يجعل منه موازياً لشخصية حنين من ناحية وشخصية الحاج والد السارد من ناحية أخرى، ومربياً للرواية إذ يث فيه ما يوجب رغبته في الخير والحب، ثم في النهاية حادي البطل والخير والمركز باسمه.

على أن المقدس بشأى بتكوينه هذا، لا يقترب كما قد يظن من شخصية يهلول القرية، لأنه مزيج من الحكيم الرائي والممسوس في آن. فلدى بهاء طاهر دائماً تلقى هذا النمط الذي يرى أعظم ما في الحياة برغم أنه يتماس مع الممسوس. إنه يرى ما لا يرى الناس ويضع على عاتقه عبء تنبيههم إلى ما يحذق بهم من أخطار، برغم أنهم يظنون به الجنون. وعلى

ويصف فارس على النحو التالي :

«علاق مهيب ، لا يضع على كتفه بندقيّة ، بل
يمسك بيده عصا طويلة من منتصفها ، يدق بها الأرض
أمامه على امتداد يده ، وقد انسدل جلبابه عليه . ضيقاً
عند صدره ، وواسعاً عند قدميه كشراع أسود»
[ص ٩٠] .

أما ذراعه فيصفها على لسان المقدس بشاي قائلاً :

«لم تكن تلك ذراعاً ، بل قضيباً من حديد»
[ص ٩٩] .

وواضح أن أمثال هذه الأوصاف الجسدية ، تنتمي إلى
الإدراك الشعبي ؛ إدراك العامة التي تميل إلى التوحيد بين
الجسد والرمز ، بين الصفات الجسدية والصفات الأخلاقية ،
إذ لا يتصور هذا الإدراك فصلاً بينهما . هذا أولاً . كما يشير إلى
رغبة النص في إضفاء عتامة رمزية على الشخصيات نفسها ،
لتصبح رموزاً واستعارات وشخصيات مفتوحة على التأويل
ثانياً . كما أنه وصف دال ، إذ يشير إلى غمط الوعي بالذات
وبالآخر لدى الشخصية والوعي بعلاقاتها بالعالم والشخصيات
الأخرى . فالجميع - كما في الإدراك الشعبي - لا يمارسون
السؤال عن الهوية ، ولا يمتون المصير ، حتى الذين تهدر
أحلامهم يقفون لدى الصمت والخنوع دون مجاوزتها . إن ثمة
تسلياً قدرها يحوطهم ، كأنهم مندورون لفعل يجاوز الإرادة
والرغبة ، فهو متصل بإرادة أخرى ، مفارقة للوجود الذي
يجبونه .

ويتبدى سعي النص إلى وضع نفسه في أفق من تعدد
التأويلات ، حين نفحص النظام الأساسي للشخصيات . إن
بهاء طاهر يعي أنه يكتب نصاً حال أوجه ، وأخذ أوجهه السعي
إلى نقض أيديولوجيا انقسام المجتمع المصري إلى عنصرين
متفارقين ، متباينين ، استناداً إلى ازدواجية الدينية . أي أنه
يتبنى - نصياً - أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية .
هذه الأيديولوجيا يمكن أن نسميها «أيديولوجيا الخلود في
الوطن» . وهي أيديولوجيا علمانية تنهض على معان مصادرة
للطائفية ، حيث الوطن للجميع ، بصرف النظر عن الدين ،
وحيث يتساوى المواطنون ، لا فرق بين واحد منهم والآخر ،

ولا فضل لأحد إلا بالانحياز إلى العناصر المجاوزة
للاقتتال ، التي كونها الوطن عبر عمليات تاريخية طويلة .
وفي مواجهة أيديولوجيا انقسام الوطن إلى عنصرين ، يقيم
النص نظامه الأساسي .

وإذا كانت هذه الأيديولوجيا الطائفية تنهض على أن القيم
الأخلاقية المثبتة من كل عنصر وقف عليه ، فيما تكون القيم
الأخرى المستهجنة من نصيب العنصر الآخر ، فإن النص
ينقض هذه الأيديولوجيا ، فتصبح القيم جميعها - متبناة أو
مستهجنة - مرتبطة بالصراع وجوهره لا بغيره . إن صراع
الحياة والموت ، والحب والكراهة الذي نراه في الفضاء النصي
يحدد انتهاء كل شخصية في مجاوزة للدلالة الدين وقرابة الدم ،
بل في مجاوزة للموضع الاجتماعي . وعلى هذا منجد الفصل
وصفية وحين القبطي في جانب ، أهدافه مناقضة للحياة
واستمرارها ، على حين يقف في مواجهتهم حربي المسلم
والمقدس بشاي والحاج والد الراوي ، الموجه الديني والأخلاقي
لمسلمي القرية . بل إن النظام نفسه ينتقل إلى مؤسسة هامشية
خارجة على المجتمع ، وإن كانت جزءاً أساسياً منه - على
مستوى آخر - هي مؤسسة المطايرد . فالذهب الذي يأخذ
بلب حين دائماً ، يجعله يفكر في اقتحام الدير وانتهاك حرمة ،
لكن فارس المسلم يتصدى له ويؤدبه ، ذلك أن فارس لا يمكنه
أن يعتدى على الدير ، الذي يمثل له - برغم أنه من دين آخر -
معنى محدد بوصفه بيت الله ، أي أنه ينطوي على المعاني نفسها
التي ينطوي عليها المسجد . أما الحاج والد الراوي ، إمام
مسجد البلدة ، فلا يجد مندوحة عن اللجوء إلى الدير ، لحماية
حربي من شبح الثار والموت بعد مرضه العضال ، الذي أصابه
في السجن . لقد كان الشيخ يدرك أن للدير حرمة التي لم
يتتهكها أحد من قبل ، حتى المطايرد أنفسهم ، ولذلك فهو
المكان الوحيد الصالح لحماية حربي . وحين يغامر رجل بانتهاك
هذه الحرمة ، يحرص النص على أن يكون المنتهك قبطياً ، حتى
يؤكد فكرته الأساسية . وعلى العموم فإن قلة من أهل القرية
هي التي أبدت بعض اللوم للشيخ على تصرفه ، لكنه لم يعدم
ما يطمئنهم به ، إذ لا بد بالتاريخ المقدس ، فذكرهم أن الحبيب
المصطفى قد سز لهم سنة من قبل ، إذ استعان بالنجاشي
القبطي حين قوى حصار أهله العرب القرشيين له ولدعوته

والقرية الذي يعني تكاملهما . لأنه على أطراف قرية مسلمة ،
تحتل من صلب رجل واحد . والدير موضع للعبادة ، أو
مكانٌ يدير ظهره للعالم الواقعي ، متوجهاً بكليته نحو عالم آخر
مفارق للعالم الدنيوي ، إنه بلغة التصوف الإسلامي ، موضع
للرهينة ؛ لأناس قطعوا العلائق ، وأمانوا من أجسادهم
الأجزاء التي تنوق إلى الخارج . بيد أن النص يدب لتدبير هذا
الوهم ، فيجعله مكاناً مألوفاً يعيش فيه بشر مشدودون
بكليتهم إلى الخارج . والحق أن الدير يكاد يكون مساوياً
للمقدس بشأى ، هذا الذي لا يعرف أهل القرية ، ولأنحن
أيضاً ، إن كان راهباً أو مزارعاً أو خادماً ، لكنه في كل الأحوال
حكيم راءٍ فياض بالحب والعطاء ، عاشق للمكان ، مندمج
فيه ، وواثق من خلوده ، ولذلك يحبه الفلاحون ويستشيرونه
إن من الصعب تصور القرية دون المقدس بشأى ، الوحيد من
سكان الدير الذي يجعل الدير موضعاً أليفاً لطفل مسلم ، أبوه
شيخ القرية ، أى أنه يحدد الوضع من علامات الرهبة والهيمنة
اللاهوتية ، فيحبه الطفل ، ويحب ما فيه من بشر وأشجار
وزروع ، ومن ثم يقيم النص مشابة بين الدير والقرية :

« وكان مسموحاً لي أن أتجول على حريق في الدير الذي
يشبه قريننا » [ص ١٤] .

وليس الدير مكاناً مألوفاً للراوية الطفل فحسب ، وإنما هو
مألوف لأبيه أيضاً ، ولأمة التي ترسله بكعك العيد إلى سكانه .
إن أهل القرية يدركون أن لهم عيداً ، وأن لسكان الدير عيداً في
يوم آخر ، كلاهما ، المسلمون وأهل الدير ، يعبد الله بطريقة
خاصة ، لكنها في النهاية تلتقي عند هدف واحد ، ولذلك
فإن من تحضن بالدير ، صار في مأمن من الغدر ، لأن الجميع
لا يجروون على انتهاك حرمة .

ويرغم هذه الحرمة ، فإنه يشبه القرية ، أو يتكامل معها ،
إن أردنا الدقة ، ويكاد النص أن يحوله إلى رمز مفارق لدلالته
التقليدية . إن النص يقوم بنسج بنية صغرى ، يهبط نظامها
على الالتباس في عملية « سمطقة » تحمل في نهايتها مفاتيح
حلها . فإذا كان النص يجعل الدير موضعاً للعبادة ، وللعمل ،
في آن ، فإنه يخلق له ذاكرة وتاريخاً . الدير في هذا السياق
يتطوى على معانٍ مجاوزة لوجوده الواقعي التقليدي ، لأنه يصير

ولأصحابه . إن النص يومي ، وعبر أشكال عدة ، إلى أن
الصراع مجاوز للآفاق الطائفي الضيق ؛ أفق صراع الملة
والملة ، إلى الأفق الإنساني .

ويقوم النص بصياغة لأشكال متعددة من الالتباس في
تكوين الشخصيات ، عبر إحداث شقوق نصية مقصودة على
نحو ما نرى في إغراق علاقة صفية وحرى في الالتباس .
فالنص يلجأ أولاً إلى السؤال : هل كانت صفية تحب حرى ؟
ثم يجيب على لسان السارد « لا أستطيع أن أجزم »
[ص ٣٠] ، ثم بعد صفحات يعود ثانية لإثارة ربة
القارىء ، إذ يتحدث - ساخراً - عن التحولات التي أصابت
صفية بعد زواجها ، وأنها قد شرفت أمه حقاً بتفانيها في خدمة
القنصل وكشفها عن مواهب لم يكن أحد يظن أنها تملكها .
ومن الحديث عن هذه التغيرات والمواهب الجديدة يدس النص
كلمة « أحببت » في سؤال استكاري على لسان السارد
« وما زلت حتى الآن يجرى هذا السؤال : لماذا أحببت صفية
بعد حبها الأول الجميل ؟ » أى حبها لحرى . ونحن إذن إزاء
سؤال عن حب صفية لحرى ، والسؤال عموماً في سياق كهذا
إيماء إلى شك السائل في وجود هذا الحب ، ثم نحن مع نفى
يتمثل في عجز السارد عن الجزم ، ثم نحن مع تحول صفية إلى
حب رجل آخر ، ثم تنتهي مع سؤال يحير السارد عن أسباب
حبها الجديد بعد حبها الأول الجميل ، الذي كان موضع شك
واستفهام ، إلى أن نصل إلى نهاية الرواية لنعرف أن حب صفية
لحرى - برغم كل شيء - ظل موجوداً ، ولنعرف أن النص
يقوم بتشكيل بنية ملتبسة ، من خلال إحداث شقوق في
النص ، صاغها الكاتب عامداً ، وقام بتنجيها وتوزيعها في
النص كله ، مما يتطلب ملاحظة ، تقدر على حل الالتباس ،
عبر لحم أجزاء المشذرة ، لفهم آليات اللعب النصي ، ودورها
في تأسيس التعدد الدلالي .

هذا السعي إلى التعدد الدلالي . يبدأ من التعارض الذي
يطرحه عنوان الرواية ؛ حيث البطلة المستتمة في مواجهة الدير .
وحين نبدأ القراءة يتصدر الدير المشهد ، ذلك أن النص يخلق
أفق انتظار مختلف عما يخلقه العنوان ، فعلى حين تصدر صفية
المشهد في العنوان ، يبدأ الخطاب حديثه عن الدير ، ويبدأ
البث السميوطيقي الذي يوجهنا إلى معنى محدد هو تجاور الدير

وهنا على التلقى أن يتساءل عن معنى الظرفين « هناك » و « هنا » ، فإذا ربط بينهما وبين ما يقصد إليه النص من إيماء إلى أن الدير والقرية مساويان للوطن ، أصبح ممكناً قبول التفسير الذى يرى فى هذه البنية إشارة إلى اكتشاف شامبليون لحجر رشيد وبدء معرفة العالم بحضارة مصر القديمة ، ومن هنا دلالة استخدام العلاقة اللغوية « كب النور » الذى يعنى فى مستوى من مستويات العربية نشر النور وإشاعته .

ويتدعم هذا المنحى ، منحى الإيماء إلى علاقات المشابهة بين الدير والقرية والوطن ، بالمقابلات والتوازيات التى يقيمها النص بين عناصر الخطاب الروائى . سنشير إلى أمرين فى هذا السياق . أولهما المشابهة بين « نكسة » يونيو ٦٧ وانتشار قطاع الطرق فى القرية ، ولذلك لا نعرف أيهما يقصد المقدس بشاى حين يقول مبشراً :

« هى ضربةٌ حَلَّتْ ببلدنا وستزول . ضرب الرب بلدنا من قبل سبع ضربات ، ثم كشف الغم . وستزول هذه الضربة بمشيئة الرب » [ص ١٢٨] .

وثانيهما ، إلحاق النص على تحدر القرية من جذر واحد وأصل واحد ، وهو الحديث المفضل لأهل البلد فى أوقات السمر . وفى هذا الإطار لا يمكن فهم حادثة الأسطول التى يتحدث عنها حربى والمقدس بشاى إلا بوصفها صياغة نصية لما يردده المصريون فى الثقافة الشعبية عن كرم أهل محافظة الشرقية الذى يصل إلى حد « العبط » ، من خلال حكاية تقول إنهم عزموا القطار ، أى ركاب القطار . والنص يشير إلى هذه الحادثة على نحو يشى برغبته فى إخضاعها لمتطلباته . فالمقدس بشاى الذى تتداخل فى شخصيته الغفلة مع الحكمة ، كثيراً ما يقع فى أخطاء فى سرد تاريخ القرية :

« ومن ذلك مثلاً روايته عن حصول عسران على رتبة البكوية . وكنا نحن أحفاده نسمع أنه أخذ البكوية بعد زيارة الخديوى للأقصر ، وبعد أن قدم له بعض الخدمات . ولكن المقدس بشاى يقول إنه حاز الرتبة لأنه عزم الأسطول المصرى على وليمة كبيرة . كان حربى يضحك ويسأله :

موازيات للوطن ، حيث يعمل الناس ويعبدون إلههم ، ويحافظون على ذاكرتهم من الضياع والنسيان . إن للدير كما للوطن ذاكرة وتاريخاً ، فيه قاعة مستطيلة ، تختلف عن كل المباني الأخرى . وهذه القاعة ذات سقف مرتفع ، وطاقت مستديرة عالية موجودة تحت السقف مباشرة ، تشبه أبراج الحمام ، وتشبه أيضاً المعابد الفرعونية ، لأنها تكون دائماً رطبة حتى فى الصيف . وفى هذه القاعة آثار الدير من اللوحات والنباتات المرسومة على أخشاب قديمة ، وعلى أحجار ، وعلى قطع من النسيج . أما السارد الطفل فهو يجب هذه القاعة حباً خاصاً ، ويحب الفرجة على محتوياتها ، كأن النص يستشرف مستقبله ، لأنه سيولع بدراسة التاريخ والآثار عندما يرحل إلى القاهرة .

هذه القاعة التى ترمز إلى الذاكرة ، بناها رجل أجنى لما رأى التماثيل واللوحات مهملة ، ملقاة دون عناية ، معرضة للتلف . ففى إحدى زيارته قرر أن يستقدم لها مهندساً من القاهرة ، ليقوم ببنائها على أسس حديثة مختلفة عن طرز المعمار السائدة فى الريف آنذاك . وهكذا وجدت التماثيل واللوحات ما يحفظها من التلف والضياع .

ويصوغ النص من هذا العنصر « بنية » لها سمات اللغز ، فمن الرجل الذى بنى هذه القاعة . المقدس بشاى يسميه « كب النور » أبو شعر سايع ، وأحد الرهبان يسميه « كبالور » وثالث يسميه « كلومبر » . أما الراوية فقد ظل يحاول أن يجد حلاً لهذا اللغز ، فاعتقد أنه قد يكون اللورد كرومر .

لكن النص يحل المشكل على نحو يمكن تفسيره تفسيراً آخر :

« غير أن المقدس بشاى كف عن الغناء فجأة مثلما بدأ فجأة ، وعاد إلى الابتسام والدموع لا تزال عالقة بعينيه ، وقال وهو يزر عينيه ، ويميل برقبته على عادته : ولكن ما رايتك أن اسمه بالفعل كب النور . قال لى المتنيح باخوم إن هذه الدنيا ظلام وإن النور هناك ، ولكن من يفعل شيئاً هنا » . [ص ٢٢] .

عليه ، إلا أن هذا الوفاء يمثل جهد المشيء في خلق الارتباط بين الفضاء والأحداث ، كدحاً خلف الإيهام بتمثيلة للحقيقة .

— ٥ —

إن سعى النص إذن إلى وضع نفسه في أفق الاحتمال النبوي والدلالي لا يعنى الوقوع في أحولة التجريد ، وتحويل الشخصيات إلى محض حوامل لأفكار منفصلة عن نظام النص ، وإلا أصبحنا مع خطاب يبتعد عن الأدب بقدر اقترابه من العلم أو الدعاية . والحق أن رواية (خالتي صفية والدير) نص حركته بالغة التعقيد ، ذلك أن هذه الحركة تتراوح بين العتامة الرمزية والوفاء لثقل المرجع الواقعي وحقائقه . ولقد رأينا آليات الترميز ، وعلينا الآن أن نتوقف لدى آليات مغايرة ، جعلت من النص في وجه من وجوهه إنباءً عن مرجعه الثقافي والاجتماعي .

يبدأ فتح النص على مرجعه الواقعي التاريخي مع العنوان . فالسارد المتكلم في النص برمته ممثل للنسق القيمي والثقافي لجنوب مصر . ولذلك يتحدث عن البطلة — عدا استثناءات قليلة قد تكون لها دلالاتها — مسبوقة اسمها بكلمة « خالتي » ، ومن ثم يمجى العنوان « خالتي صفية والدير » فيتحقق : الإيماء إلى المرجع الواقعي أولاً ، ونفى أي شبهة للابتذال ، ثانياً ، وفي هذا أيضاً تدعيم للهدف الأول ، ويتحقق — ثالثاً — منح العنوان مزجاً الربط بينه وبين نمط من العناوين التي تنأى عن أي طبيعة تلخيصية مبذولة : صفية اسم لا شبهة في دلالاته الثقافية ، إذ هو اسم إحدى زوجات نبي الإسلام ، كما أنه اسم لعمته الأثيرة ، ووضع الاسم في قران واحد مع علامة لغوية — الدير — مثقلة بالدلالة الدينية في المسيحية ، يخلق لبساً دلالياً ، يجرّس على فضه ، وهو ليس لا يمكنه مجاوزته إلا بعد قراءة الرواية . إن القارئ لا بد له من مواجهة هذا اللبس الدلالي عبر تأويله ، والدهشة أمام العنوان ثم مجاوزتها ، كلاهما تسليم بمنطق اللعب الذي يمارسه الكاتب .

وقد ظل النص حريصاً على بث علامات منبئة عن مرجعه بطرائق عدة . ومن خلال البنى اللغوية ظل يؤسس آليات

كيف عزم الحديوي الأسطول يا مجدس ؟ هل كان عندنا بحر في قرينتنا ثم نشف ؟ فيؤكد أنه سمع ذلك من المتنيح باخوم الذي شهد الواقعة بنفسه ، وقال إن الموائد التي مدها عسران للأسطول كانت تمتد من القرية حتى الدير ، وإن الأسطول كان يلبس القصب ، وإن عسران كُذِّب كل ما لديه من مواش لإطعامه ، وجاء من الأقصر بطباخين وسفرجية : من « الوتر بالاس » نفسه ، وكانوا أيضاً يلبسون القصب ، ولما سمع بذلك الملك عباس أفندينا أرسل إلى عسران بكوية ذهبية كبيرة . ومن ذهب هذه البكوية ، اشترى عسران الأراضي الكثيرة التي ورثها أولاده [ص ٩٤] .

وإذا كان النص يومئذ على هذا النحو إلى معان تحوّل المكان إلى رمز للوطن ، فإن تأمل نظام الشخصيات يدعم هذا المنحى أيضاً ، لأننا يمكننا أن نرى في الشخصيات ثلاثة أنماط ، هي : أولاً الشخصيات التي يلتقي وجودها مع المكان واستمراره وتقدمه ، وهي الشخصيات الممثلة للخير مثل حربي ويشاي والرواية وفارس . . إلخ . وليس شرطاً أن تكون هذه الشخصيات من أبناء المكان ، فقد توجد شخصية من خارجه ، لكنها تلتقي مع خبره وتقدمه مثل شخصيات المتنيح باخوم وشخصية باني قاعة التحف . ثم النمط الثاني وهي الشخصيات النقيض التي تمثل الشر وتوق استمرار الحياة في المكان مثل صفية والقصص وحنين ، والنمط الثالث الذي يتوسط بين الموقفين السابقين مثل شخصية المأمور والعمدة والضابط . إن هذه الشخصيات تمثل الوطن بكل ما فيه من خير وشر وتقدم ونكوص ، لأن حركتها تحوى الفعل البشري بكل ما فيه .

ومعنى هذا أن المكان المكون من الدير والقرية يمثل فضاءً رمزياً شامعاً ممتداً في الزمن والمكان ، بحيث يصبح مساوياً للوطن ، وبحيث يجاوز وقائعته بوصفه موضعاً وحيزاً . كما أن معناه أن بهاء طاهر لا يكتب « الحياة » في قرية من جنوب مصر ، أو يصور صراع أهلها مع الطبيعة أو صراعهم مع نمط من القيم ، على نحو ما تصنع نصوص أخرى تلوب بتصوير الوقائع وغدجته . صحيح أن الفضاء واثق بمرجعه ، دالٌّ

هيمنة هذا الحب ، ورؤية الجوانب الأخرى السالبة في الجماعة ، بل يمكنه أن يتكلم على المفارقة ، ليفجر سخرية حانية منهم :

« صحيح أن من عيوب قريتنا (الفسخرة) . وقد تجدد في بعض جلسات المزاج من تدور رأسه بينما تدور الجوزة بين الأيدي ، أو من يكتسب الجراة عندما يشرب في الحجرة الخلفية من بقالة عم رزق كأمين من عرق البلح أو (البلح) كما يسمى في قريتنا ، وساعتها يتحدث عن أنه نادم لأنه أنفق في زيارته الأخيرة لمصر عدة مئات من الجنيهات بسبب سهره كل ليلة مع بعض أصدقائه من القاهريين ، ومنهم ضباط في مجلس الثورة . وقد تجدد من يقول لك إن لديه في ذمة البنك القنصل الشيء الفلان ، ولكنه احتسبه عند الله لأنه لا يريد أن يحدد أحزان صفة . وقد يصل الأمر حين تتقدم السهرة بأن يتظاهر أحدهم بالحزن وهو يضع رأسه بين يديه قائلاً : إنه لا يعرف من أين يأتي بالفدية للمطاريد لأنهم أرسلوا له بالذات يطلبون مبلغ كذا . ولكن الجميع كانوا يعرفون أن تلك محض أوهم تطير مع الدخان ، وأن على كل واحد أن يغفر لآخيه ، لأنه إن لم يكن قد قال اليوم ما يرفع من قدره أمام سامعيه فيقول غداً » [ص ٩٧] .

ومن الواضح أن هذا النمط من السخرية يشير إلى صراع النص مع نفسه لانتقالات من المشاعر ذات النفحة الرومانسية ، كما يشير إلى سعي النص إلى التخفيف من التجريد ، من خلال الإشارة إلى جوانب سلبية ، تجرد الشخصيات من مثالياتها ، وتشدها إلى أرض الواقع الكثيف المتناقض . وعلى مستوى آخر يقوم السارد ببث علامات كاشفة عن أيديولوجيا المكان من خلال التقاط عناصر شديدة الصلة بالمرجع . إن صفة بوصفها داعية إلى الثأر لزوجها المقتول ، تستعير من حيوان أخص صفاته لتلصقها بحري ، فهي تدعو حمارها باسمه ، لكن الشيخ الد الراوية يغضب غضباً هائلاً بسبب ذلك ويعاتبها .

انفتاحه على المكان والزمن ؛ فهو يحرص على ذكر النطق الصعيدي للكلمات ، وبخاصة حين يتحدث شخصيات المكان المتجذرة في حيزه ، لا من خلال الحوار وحسب ، بل من خلال الوصف والسرد أيضاً ، على نحو ما رأينا في الإشارة إلى النطق الصعيدي لكلمة « الغلايات » . وقد أشرنا من قبل إلى وظيفة محددة للجوء إلى أنا المتكلم السارد ، وهي وجود لغة شارحة للغة المكان ، حيث يقوم السارد بشرح الدلالات المتعددة لعبارة « جبر يأخذهم كلهم » و « بحر » ، حيث يلفتنا إلى الثقل الدلالي للكلمة الأخيرة بوصفها منبئة عن نظرة أهل المكان إلى الشمال بوصفه مقراً للسلطة .

ولا يقف بث العلامات المنبئة عن المرجع لدى الإصرار على اللكنة ، أو شرح العلامات اللغوية اللصيقة بالمكان ، بل تتجاوزه إلى الحديث ، الذي يلوح استطراداً بريئاً وعجائياً ، لكنه في الحقيقة يوميء إلى الأيديولوجيا المعاصرة للمكان . يشير النص إلى نظرة المكان للمرأة ، وإلى وضعيتها في هيراركيته ، بوصفها في مرتبة أدنى من مرتبة الرجل ، من خلال استطراد يلوح محض ثرثرة تكمل المشهد ، فاسارد وأخواته البنات يشتركون في إيصال هدايا العيد من الكعك والغريبة إلى أقارب الأسرة وأصدقائها وجيرانها . وفيما تختص البنات بإيصال الصواني ، يقوم الذكر الوحيد بإيصال الهدايا المهمة ، التي توضع في علب بيضاء ، يسهل الإمساك بها ، وتتميز بعدم تعرضها لخطر السقوط من حاملها :

« كان ذلك يعني من الأخطار التي تتعرض لها أخوات حين تسقط الصينية من إحداهن في الطريق ، فيتهدم الكعك ؛ وتفتت الغريبة الثمينة وسط التراب ، وترجع بذلك كله باكية إلى البيت ، فتلقاها أمي بالصفعات والركلات بسبب عماها الحيشي ، وهي تنمي بختها المائل في خلفتها السوداء من البنات » [ص ٨] .

وبرغم إلحاح النص على تحدر كل أهل القرية من أصل واحد ، وإيمانه إلى تعاضدهم وتكافلهم ، وبرغم اللغة الواشية بحب عميق للمكان وأهله ، إلا أن النص قادر على الإفلات من

في الوعي التحديثي صورة خاصة من صور الجنوح والخروج ، ويقوم النص بصياغتها من منظور مغاير ، فيتبدى وجودها ضروريا لأداء أدوار محددة ووظائف لصيقة بالتكوين التاريخي نفسه ، وهي وظائف تعجز عن النهوض بها المؤسسة الحديثة التي يوميء النص إلى أنها غريبة عن هذا التكوين ، عاجزة عن التكيف مع النسق القيمي . أما هزيمة يونيو التي تمثل عنصراً لافتاً لدى كثيرين من كتاب «جيل الستينيات» فقد وظفها النص لأغراض عدة ، فهي أولاً محدد مهم من محددات الزمن المرجعي ، وهي - ثانياً - عنصر من العناصر المحفزة لاحتمالية النص ، إذ يقيم النص مشابة بينها وبين انتشار قطاع الطريق في القرية ، وهي - ثالثاً - أداة للكشف عن طبيعة سلطة يوليو ، حيث يصور النص المفارقة الحادثة بين النداء لتحرير الأرض ، والهلح من تسليح الجماهير .

« وهكذا اشتعلت الأفصر حماساً وتاهبت للتحرير كما فعلت في الزمن القديم ، فقد أسمانا المأمور من قبيل التنازل «كتيبة الخمس» طارد المكسوس . ولكن لما بدأنا الخطوة التالية ، أي عندما بدأ السيد حمزة بفكك أمام صفوفنا المنتظمة والتنبهة أجزاء البندقية الكلاشنكوف ، وشرح لنا تلك الأجزاء استعداداً للتدريب عليها ، جاءته التعليمات مقبلة من القاهرة بأن يخف يده قليلاً ويهدأ » [ص ١١٩] .

على أن كل هذه العلامات المبثورة في النص استهدافاً لتجاوز أحولة التجريد تظل هيئة التأثير في تأسيس نظام النص ، إذ لم ترفدها آليات نقي الشخصيات (وبخاصة الأساسية منها) من هذا الخطر ، بحيث لا تتحول إلى مجرد أمثولات وأفكار منفصلة عن النص . وفي هذا الإطار يمكن القول إن النظام الأساسي للشخصيات ينشأ عن صراع التجريد والتجسيد . لقد رأينا كيف تنقسم شخصيات الرواية إلى عظمين محددتين ؛ غط الشخصيات الشريفة ، وغط نقضها الشخصيات الممثلة للخير ، ويتوسط بين النمطين المتعارضين غط آخر هو الشخصيات التي تقف خارج الصراع ، وبعضها عاجز عن التأثير في الصراع على طوبوغرافية المكان ، وبعضها عاجز عن التأثير في الصراع على نحو ما أوضحنا سابقاً . بيد أن مثل هذا التعارض لا يعني أننا

« نفاذى إلى الإجابة على هذا السؤال ، وقال بلهجة هادئة : الذي قتل أباه يا صفة رجل لا حمار ، وكأنها لم تفهم فقالت : رجل ؟ » [ص ٧٣] .

وليس مهماً لنا دلالة سؤال صفة الاستكباري الواسي باللبس ، لعل حربى لم يعد رجلاً ، أى قادراً على الحب أو الفهم ، بعد أن انتظرت زوجته فجاءها رسولاً لعجوز سيضطر لقتله يوماً ، أو لعله صار في نظرها - وهي تقول هذا في موضع آخر - قد أصبح « حُرمة » بعد أن احتسب من امرأة بالنصارى . المهم في سياقنا الآن ، أن إطلاق الموتور على غريمه اسم كائن من مرتبة دنيا ، سعى إلى التحقير ، وهو أيضاً - على مستوى دلالة العناصر التشكيلية - إنباء عن أيديولوجيا المكان ؛ الأيديولوجيا التي تهيمن في حيز مغلق لم يخترق بعد بأيديولوجيا أخرى مناقضة . إنها أيديولوجيا شعبية منحدر من أنماط اجتماعية وثقافية غابرة ، حيث يعتقد الناس أنهم حين يخلقون رموزاً لأعدائهم ، فهم بذلك يمارسون فعالية حقيقية ، لأن الرمز ينتقل إلى الرموز إليه ، فتحل صفاته فيه ، على نحو ما كان يفعل الصياد البدائي حين يصرع الحيوان المنشود في رسم أو أغنية أو رقصة ، معتقداً أنه بهذا سوف يتمكن من صيده فعلاً . إنها أيديولوجيا قديمة تقيم علائق وهمية بين الأشياء ، في سياق مثقلى بأصداء السحر والخرافة . والنص يشير إلى هذه الأيديولوجيا الفاعلة في المرجع الواقعي ، حين يذكر أن الكارثة التي أصابت البلد (النكسة على مستوى الوطن) انتشار قطاع الطريق على مستوى القرية) سببها النجاسة بعد إسراف الناس في شرب الخمر (عرق البلح) الذي يبيعه رزق . والنص هنا لا يفعل سوى التقاط عنصر واقعي من التاريخ المصري المعاصر ، ثم يقوم بدجمه في خطابه . فقد راج في بعض مستويات الأيديولوجيا المصرية التفسير نفسه بعد الهزيمة المروعة في نهاية الستينيات .

ويتجل سعي النص إلى الانفتاح على مرجعه في تصويره للمطاريد ، بوصفهم يشكلون مؤسسة نابعة من شرائط مجتمع جنوب مصر وعلاقاته . وتلوح هذه المؤسسة في الخطاب الروائي ضرورية ، لنبوضها بوظائف معينة في مجتمع لم يخترق بعد بقيم التحديث الرأسمالي . فعل حين تمثل هذه المؤسسة

إزاء شخصيات صيغ ، أو مجرد تمثيلات كنائية ، ذلك أن كل شخصية تشكل طبقات من المعاني ، فهي أقرب إلى الاستعارة التي يمكن أن تعدد تأويلاتها بقدر ابتعادها عن التمثيل أو الكنائية ، حيث الانغلاق على دلالة وحيدة ، هي لازم المعنى .

إن هذا يعني أن الشخصيات تنطوي على تعارضات ، فهي مثقلة بالمعاني والتعقد والتركيب . لأن النص يعلن منذ بدايته عن ميثاق محدد ، وهو كتابة الواقع ، ومن ثم فلا بد من إنتاج شخصيات لها ثقل هذه الواقع وكثافته . والبعد الوقائعي بالغ الوضوح في موقفين ؛ أحدهما خاص بحري ووالد الراوي ، وثانيهما خاص بفارس . فبرغم أن حري والشيخ يمثلان التصدي لشرفية وزوجها ، إلا أن هذا التمثيل نسبي ، فهما في النهاية نتاج شروط اجتماعية وثقافية تشدهما إلى القيم السائدة في بنية المجتمع . لقد علم الشيخ أن حري قد مارس عملاً يدوياً مع المقدس بشأى في حديقة الدير قتلاً للفراغ ، فما كان منه إلا أن أسرع إليه وألقى عليه درساً قاسياً في ضرورة ترفع السيد عن العمل بيديه . هكذا ليس كون الشيخ داعية للسلام ونبذ العنف معناه التنازل عن كونه رجلاً من « مساتير » القرية المختلفين عن عামتها وفقرائها . أما فارس الذي ينزع النص إلى صياغته من خلال استلهاهم الأبطال الفولكلوريين في السبر الشعبية ، فيحمل في داخله تعارضات تنفذ شخصيته من أن تكون مجرد صيغة تجريدية . ولذلك يتحول إلى وحش قاتل حين يرفض أحد التجار دفع الفدية المطلوبة للمطاريذ ، فذهب إليه بمفرده :

« في عز الظهر . ولما رآه التاجر مقبلاً نحوه كالداهية فرد ذراعيه مرحباً ، وهو يقول : أهلاً بعلما وتاج رأسنا . ولكن فارس لم يرد . . دخل المحل وأمسك الرجل من شعره ، ثم دغ رأسه على العارضة الرخامية كما يدغ فحل البصل . قيل هي خبطة واحدة تركه بعدها ملقى فوق الرخام مهذول الذراعين بشر الدم من رأسه على الأرض . ثم جلس على مقهى قريب وراح يدخن الشيئة في هدوء ساعة أو نحوها دون أن يجرو أحد على دخول المحل ليعرف إن كان الرجل حياً أو ميتاً » . [ص ١٠٢] .

وهكذا نرى أن دغ فارس لرأس تاجر البقالة ، وتسويخ الشيخ لحري ، حدثان ينهضان بمهمة محددة ، هي منح شخصية كليهما ما يثقلها من التعارضات ، لخلق توازن بين حولتها الرمزية وعناصر الوقائية . وهو أمر يصيب الشخصيات جميعاً — عدا شخصية حنين التي تشكو ثقل ما تحملت من معانٍ مجاوزة لحضورها الشاحب — مما جعل النص حال أوجه ، وجاوزه أحبولة التجريد . إن وعي الكاتب بتوازن الرمزي والوقائعي ، جعله يقوم بتنمية نصه ، استهدافاً للتعدد النبوي والدلالي ، بدءاً من العلامة اللغوية مروراً بالحدث والشخصية والزمن والمكان ، حتى الأسماء نفسها ، فتأمل استراتيجية بناء الشخصيات يقود إلى وعي حاد بضرورة كسر النسق في لحظة بعينها ، ومن ثم يتم كسر نسق الترميز في اختيار اسمين معينين للبطلين ، ذلك أن المعنى في اسمي صفية وحري ، يتناقض مع ما نعرفه عنهما ، وكان هذا الاختيار أحد أشكال المفارقة ، التي استخدمها الكاتب طوال نصه وبأشكال عدة .

وإذا استجينا للعبة العلامات ، أمكننا أن نجد أكثر من تأويل لما نقرأ . لقد قمنا بقراءة الرواية فيما سبق في ضوء سياق معين ، وتحت تأثير عناصر وعلاقات ، بدا لنا أن بالإمكان تنميتها وتوجيهها ، ومن ثم قرأنا صفية في سياق يقيم علاقة مشابهة بينها وإيزيس ، فافتراضنا أن النص يقوم بممارسة تأويلية للأسطورة المعروفة . إن إيزيس — هنا — هي إيزيس أخرى أو على وجه الدقة إيزيس المعكوسة ، فخلق صراع الحب والكراهية والحياة والموت ، ثمة ما تكشف عنه علامات النص وشقوقه وأنظمة علاقاته ، من أيديولوجيا محابثة فيه ، أعنى أيديولوجيا الخلود في الوطن ؛ خلود الناس من أقباط ومسلمين في وطن عجوز ، موغل في عراقية ، أضحت قرينة التاريخ نفسه .

لكن هذا التأويل لا يعني الرغبة في إغلاقنا للنص ، بل قد يعني العكس تماماً : التحريض على قراءة مغايرة لنص مكتنز بالدلالة ومفتوح على التعدد النبوي والدلالي . وبالفعل يستطيع الوعي المولع بالبحث عن علامات طابعها وقائعي أن يلود بقراءة أخرى ، من خلال التركيز على العناصر التي تتوازي مع عناصر العتامة الرمزية .

فتجىء اللغة مبطنة بتوق رومانسى ، الى هذا الوطن البعيد في الزمن والمكان . إن الحنين الى الوطن مائل قار في كتابة بهاء التي أنتجها في إهاب شروط الإقصاء السابقة . حنين يخابنا ونشعر به ، لكنه لا يواجهنا في جلاء بحيث يسهل الفحص عليه باليدين ، وبإمكاننا أن نجده في (بالأمس حلمت بك) و (أنا الملك جئت) ، كأنه شيء ميثوث يحايت لحركة الشخصيات ، ولغة الوصف ، والسرد ، والحوار .

بيد أنني أزعج أن حالة الإقصاء هذه ، قد تكون عاملاً مهماً لافي آليات تكوين الخطاب ، بل في اختيار « موضوع » دون آخر ، وفي تنظيم رؤية هذا الموضوع . فليس مصادفة أن يكتب اثنان من أجهر كتاب الستينيات عن موضوع واحد، هو علاقة المسلمين بالأقباط وهما خارج الوطن . لقد كتب عبد الحكيم قاسم (المهدي) ثم كتب بهاء طاهر (خالتي صفية والدير) عن الموضوع نفسه ، وفي ظل الشروط ذاتها .

يمكن تفسير ذلك في أن الوجود خارج الوطن يجعل المرء في حالة أشبه بتلك التي يصفها الشاعر بقوله : « سأطلب بعد الدار عنكم لتقربوا » أم أن هذا الوجود يصيب صاحبه بنوع من الملح ، خصوصاً أن اتصاله بالوطن في مثل هذه الشروط يكون عبر وسائط ؟ مهما يكن الأمر لا يمكن لنا أن نغض النظر عن هذه العلاقة وما ينتج عنها من نتائج وآثار .

ومن الواضح أن تأثير الوسائط بين الكاتب ووطنه يجعل شعور الكاتب المنفى حاداً بما يجري في وطنه . وهو أمر بالغ الوضوح في مشكلة الخلاف الديني الذي تعانيه مصر . فقد دأبت أجهزة الإعلام الغربية على الاهتمام بما يدور في مصر ، وبخاصة بعد بروز دور الجماعات السياسية الرافعة لشعار العودة إلى الإسلام كما أنتجته العصور الوسيطة ، ودعوتها إلى التعامل مع جزء من سكان الوطن بوصفهم مجرد ذميين لا مواطنين ، وما ينذر به هذا المسعى من نشوب اقتتال طائفي يهدد لحمة الوطن التاريخي . في هذا السياق ، يلوذ الكاتب المقصي بعوامل المقاومة ، ويحاول صياغة أيديولوجيا مناقضة للأيديولوجيا الطائفية . ومن هنا تلوح صورة الوطن في مثل

كتب بهاء طاهر روايته (خالتي صفية والدير) بعيداً عن مصر ، حيث يعيش منذ سنوات عدة في جنيف . إنه إذن يكتب عن الوطن من خارجه ، وللكتاب عن الوطن من الخارج ، وفي ظل شروط معينة سماتها . ذلك أن الرحلة إلى الغرب الآخر تضع الكاتب في موضع بعينه ؛ موضع له سلبه وإيجابه . إنه يكتب في ظل شروط الآخر المتقدم الذي يتبدى في مראה الوعي مزدوج الصفة ، غطاً من التقدم يعفى إليه ، لكنه في الوقت نفسه « الغبر » الذي غزانا في عقر دارنا ، وجعل من بلادنا محض توابع له غير قادرة على الانفلات من سحره وشره في آن . إن الكاتب العربي الذي يكتب عن وطنه في ظل هذه الشروط ليس هو الكاتب نفسه لو كان يكتب عن وطنه من داخله . ثمة التحرر من ريقه المكان وشروطه ، مما يجعل العين مركبة ، والنظرة متحررة ، ولكن ثمة أيضاً الشعور بالعراء ، والنفي والإقصاء . فبهاء طاهر لم يرحل إلى الغرب عبثاً أو سياحة أو - حتى - طلباً لثقافة الآخر ، وإنما رحل لأن الوطن ضاق به ، ومؤسسات السلطة حاصرته بالاتهام :

« كانت التهمة تختلف من وقت لآخر لكي تكون مؤثرة إلى أبعد حد . ففي وقت سيطرة الاتحاد الاشتراكي والفكر « التقدمي » كنا « وجوديين وسليبيين » ولما انتهى الاتحاد الاشتراكي والتقدمية أصبحنا شيوعيين ومن أنصار الحكم الشمولي . كل التهم كانت تصلح بشرط ألا تصل إلى المؤسسة وألا تصل إلى الجمهور » [الشهادة المرفقة بالرواية] .

ولكي يجاوز الكاتب مأزق المنع والإقصاء ، عليه أن يحول النفي إلى مزية ، بتحويل الكتابة إلى ضد شرس للغيباب ، لتصبح خلاصاً بالمعنى الفلسفي للكلمة . إنها إذن توجب التحدي وتغذيه ، فتكون استحضاراً للوطن ، وتأملاً في واقع، وتاريخه ، وأناسه ، ورموزه . وأساطيره ، استهدافاً للوصول إلى الجمهور الذي عاقته المؤسسة عن الوصول إليه .

بيد أن حالة الإقصاء على النحو الذي يعيشه بهاء طاهر تخلق علاقة غير مبرأة من الحنين الذي ينتقل إلى النص ،

هذه النصوص ، وهى تعانى صراعاً بين الصورة الواقعية التاريخية وصورة الوطن الرومانسى كما سوف نرى الآن .

لقد رأينا أن الخطاب الروائى يستخدم سارداً متكلماً شاهداً على الأحداث ، وأحياناً مشاركاً فيها بقدر لا يُستهان به . وبرغم أننا لا نستطيع القطع بأن وجود « أنا » المتكلم يعنى تجربة ذاتية ، إلا أننا - فى النهاية - لا يمكن أن نغض النظر عن دلالة استخدام هذه التقنية . وقد أشرنا إلى ما تحقق من مزايا نتيجة استخدامها . أما الآن فنحاول الوقوف إزاء بعض دلالاتها .

تجعل « أنا » المتكلم المسافة بين السارد ولغته أقرب من المسافة بين السارد ولغته فى حالة منظور آخر ، فهى تمكنه من التصرف فى الزمن تصرفاً ينأى به عما لا يستطيع سرده عبر استخدام ضمير الغائب . فيستطيع المرواحية بين الإيجاز ، والمشهد ، وتمنحه فرصة عدم التعرض لمسرحة أشياء قد تكون خبرته بها محدودة ، فلا يكشف عن جهله . ومن المعروف أن معرفة بهاء طاهر بجنوب مصر تظل فى النهاية معرفة من نوع خاص لأنه يعرفه من خلال معرفة آخر هو والدته .

« ولم أعش أنا فى القرية إلا فى إجازات قصيرة . ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات ، فقد كانت قريتى هى أمى » [ص ١٤٦] .

وبرغم أن الكاتب يقول لنا إنه يعرف أدق التفاصيل ، إلا أنه يدرك ما فى هذه المعرفة من ثقب ، ولهذا ينبهنا إلى أنه قد اخترع الأحداث اختراعاً . صحيح أن أمه كانت قادرة عبر حكاياتها أن تنقله إلى فضاء الجنوب ، إلا أنها بوصفها ابنة لهذا الجنوب ، وابنة لعلاقاته وقيمه ، لم تكن قادرة على أن تعلمه على أدق التفاصيل ، أعنى أن ثمة أصداً وروائع ولكنيات لا يمكن معرفتها إلا لمن عاشها حقاً وصدقاً . ونص بهاء الذى بين أيدينا يكشف عن نوع هذه المعرفة ، فلم ندخل إلى الحياة الخاصة لصيفة وحربى أو غيرها . ولعل سبباً من أسباب تجنب هذه الحياة يمكن تفسيره فى أن الكاتب لم ير الحياة السرية ولم يعيشها كما عاشها أصحابها فى الجنوب .

على أى حال ثمة أسباب تصل بين السارد الذى يستخدم « أنا » المتكلم فى نص الرواية وبين الكاتب . فكلامهما - السارد والكاتب من جنوب مصر . وكلامهما قد انفصل عنه : السارد يرحله إلى القاهرة والكاتب يرحله إلى جنيف . وكلامهما مهتم بدراسة الماضى ، السارد درس الآثار ، والكاتب تخرج من قسم التاريخ بكلية الآداب . أما والد السارد فهو أزهري ، يؤم الناس فى الصلاة ، ويلقى عليهم خطبة الجمعة ، على حين كان والد الكاتب أزهرياً ، يدرس اللغة العربية بعد تخرجه من دار العلوم ، أى أن كلا الرجلين موجه ديني بشكل من الأشكال . لكن وجود هذه الأسباب التى تصل بين الاثنين لا يجعلنا نلغى الفروق الجوهرية بينهما التى تترد إلى اختلافهما بوصف الأول شخصية ورقية ، بينما الثانى ، أى الكاتب ، رجلٌ متج للثقافة . إننا إذن لا نسرف فى الربط بينهما ، فليس السارد إشارة إلى الكاتب ، وإنما نقول إن وجود هذه الأسباب يقلل من الحرج الذى قد يحسه الناقد حين يرى فى السارد خبرة الكاتب ، وعدم خبرته فى آن ، وحين يلمح فى أحدهما ما يصله بالآخر .

ولقد وسم تنظيم السرد من خلال « أنا » المتكلم الخطاب الروائى بمسحة ذاتية غنائية ، بحيث يشعر القارئ بالحنين مبعوثاً فى كثير من ثواب النص . وتتضح السمة الذاتية فى بناء السرد الذى ينهض على زمن خاص ، كأننا نتحرك فى زمن واحد ، انهارت الفروق بين لحظاته ، فهى تتوالى لا على أساس منطقي علّ ، ولكن على أسس مرتبطة برؤية الذات لدلالة الحدث . أى أن الذات تعيش الحدث أو تشهد ، فيذكرها بحدث آخر ، فتستدعيه لتضم حدثاً إلى حدث ، وتربط بين معنى ومعنى آخر يعضده أو يلقي بالأضواء عليه . ولأن هذه الذات ليست محايدة بإزاء ما تسرده ، فهى لا تكتفى بالتأمل فحسب ، بل تتجاوزه إلى الرثاء أو السخرية ، وسندرس مقطعين يتضح فيها كيف يكشف الحنين إلى الوطن عن نفسه من خلال لغة السرد .

يصلنا حدث اعتداء البك القنصل على حربى ثم مصرعه على نحو يؤكد هذه المسحة الذاتية :

حال أمك وأبيك ؟ اذهب وقل لها أن يعدا الشئ لى وللرجال . ولكنى لأول مرة أخاف منه ومن ابتسامته ومن أسنانه الصناعية وهى تريق وسط وجهه الأسمر . أجرى مبتعداً وأقف إلى جوار حرى ، أكاد أنصق به وأنا أسمعهم يكرر مرة أخرى مرحباً يا خال ، شرفت بذلك وأرضك . وقبل أن يدرك حرى أو أدرك أنا أى شئ ، يكون البك قد مذى فجأة بصفحة على خد حرى ارتج لها طربوشه وارتج لها جسده العجوز كله وهو يصيح بصوت مشروخ لم أسمع منه من قبل « تعرف الأدب يا كلب ؟ » ولم تفلح يد البك الرخوة حتى فى أن تجعل رأس حرى تهتز ، غير أنى أحسست بجسمه كله يتوتر للأمام وكأنه سيندفع بهذا الجسم الفارع نحو البك فيطرحه أرضاً ولكنه فجأة أحنى رأسه وقد غاب الدم من وجهه كله ، وقال : حقك يا بك . أنا ابنك وخادمك . إن كنت قد أخطأت فمن حقك أن تؤذبنى اقتلى إن شئت ، أما أنا فلن أغلط فى حق والدى » [ص ٥٣]

ولن نقوم باقتباس المشهد بكامله برغم مركزته فى تنظيم النص وتأسيس دلالاته ، بسبب ضيق الحيز . سنكتفى بهذا القدر الدال للإشارة إلى فكرتنا دون الإسراف فى التحليل . وكما هو واضح فإننا بإزاء لحظتين متعاقبتين متغايرتين فى أن . إحداهما تمهد للأخرى. فيما تضاد معها ، فنصبح على شفا الميلودراما . والسارد ينظر إلى الحادثة من بعيد ، كأن ذاكرته تدخل فى صراع مع الزمن . الذاكرة تريد تثبيت اللحظة وإفرادها بينما يفعل الزمن فعله الموضوعى فيها . ولذلك يصلنا الحدث كأنه قد ثبت خارج الزمن وأفرد ، وهمل بدلالات من البهاء المجاوز لوقائعه . ومن ثم فإنه محاط بإطار من المنمنمات التى تشارك فيها الطبيعة ، فتسخر نفسها وتمنع المشهد رفته وعاطفته ، فنغرق معه فى سياق من الألوان والروائح والأصوات . وهكذا ، نجد الطبيعة فى قمة عطائها كأنها فى عرس ، ومن ثم يتمهل السرد حتى ليكاد أن يصبح وصفاً محضاً ، وتعاون الأوصاف المتتالية المتتمة إلى حقل دلالى بعينه ، مع المجازات ، مع صيغة لبيت المثقلة بالحين والبكاء ، المتصلة بالتعديد الجنائزى السائد فى الجنوب ، يتعاون هذا كله فى خلق أفق انتظار ، ما نلبث أن نلجحه مع لكن الاستدراكية ،

« ولكن لبت الأمور كما قال أبى وقتت عند هذا الحد ، ولبت أمى لم تحملنى يومها الغداء إلى بيت حرى المجاور للحقول . أذكر ذلك اليوم الذى مضت عليه كل تلك السنين وكأنه بالأمس . أذكر أنه كان يوماً شتوياً جيلادافى الشمس ، كأنه الخريف الذى تحف فيه وقدة الشمس ، وتهب فيه النسمة الرائقة لا تحمل التراب والزوابع . وكان يوماً جيلادافى لأن زرع العدس الذى تغطى سيقانه القصيرة الخضراء الحقول فى الطريق تمت أزهاره الصغيرة الصفراء بين عشية وضحاها فزينت الأرض كلها بتلك الدوائر الصغيرة بحرراً ذهبياً يحرك النسيم موجاته برق ، ويحمل رائحتها الغضة الهاذئة التى ظللت عمرى كله أحبها واسترجعها بعد أن بعدت تلك الأيام .

ولماذا كان ذلك اليوم الجميل الرائق هو الذى حدث فيه كل شئ .

كان حرى قد تمنى على بنت والده أن تعد له فطيرة لبن يديها ، فأعدتها وأرسلت معها لقمة غداء ، جلسنا نأكلها أنا وهو أمام بيته الملاصق للحقول بالقرب من ظل نخلة عالية . ووسط تلك السكينة رأينا على البعد عربة البك القنصل ، العربة (الفورد) الكبيرة الحمراء تتقدم ببطء على الطريق البعيد وهى تلمع فى الشمس ، يراها حرى مثلاً أراها ولكنه يحنى رأسه على لقمة ولا يتكلم : فقط تحتفن البهتان الحمراءوان فى خديه ويغشى الحزن عينيه . ثم تظن العربة وتز وهى تقترب من أول الحقول فينبض قلبى حين أرى بابها يفتح وينزل منها حرس البك من الرجال الغرباء وينادقهم فى أيديهم . ثم ينزل البك مرتدياً بذلته الكاملة وطربوشه كالمتعاد ، فى يده عصاه ذات المقبض العاجى المطعم بالذهب يتقدم من الحقل الذى نجلس عنده يحف به حرسه . لا يمشى هو ورجاله على شريط الأرض المحاذى للقناة بل يخوضون بأقدامهم فى الزرع ويدوسون النبات والزهر . ويترك حرى غداءه ، ويقف طويلاً وشاغلاً وهو يقول : مرحباً يا خال . لا يرد البك عليه . يتقدم منى وأنا أقف بجوار حرى ويضع يده على رأسى يسألنى وهو يتسم كيف

أسأل نفسى ...

أسأله كثيراً ... « [ص ١٤٤] .

تأكد لنا أننا بإزاء رثاء لأيام جميلة غابرة . وهو أمرٌ تؤكدُه
رمزية البيت الذى هجر وتهدم ، ويدعمه الحنين الذى ينضح به
المعجم اللغوى ، والتكرار ، والتكشيف الشعرى ،
والاستفهام . بل حتى طريقة الطباعة التى تقترب من قصيدة
النثر .

لقد كانت البلدة (الوطن ؟) تحيا فى زمن خاص ممتد ،
كأنها جزءٌ من سياق تاريخى سيّال ، عماده الانصال والتدافع ،
حتى حدث شيءٌ مزق هذه الديمومة ، شيءٌ يكاد يجاوز اللحم
والعظم ، ويصل إلى للأعماق الموعلة المشوثة فى الجسم
والمحاينة لوجوده ، أهوائهم تاريخى اقتصره المكان ، وشارك فيه
الماء والهواء والبشر ، أم هى طبيعة الزمن الذى يطوّح بكل
شيء . إن النص مبطن بلهجة عمروية رائية ، تفضحها
النهاية ؛ نهاية النص التى تعنى نهاية كل شيء جميل ؛ فحربى
وصفية والقنصل ووالد الراوية والمنتج باخوم يموتون ، ويساق
المقدس بشاى إلى حيث يساق من فقدوا عقولهم ، ويرحل
الراوية إلى القاهرة ، وتفرق الأسرة ، كل بنت مع زوجها فى
بلد بعيد ، ومن ثم يُهجر البيت وتهدم ، ويصبح الخراب سيد
الموقف . كل شيء تغير إذن كما يقول السارد . وبإمكاننا أن
ندرك نوع التغير من غناء السارد الشجى اللاعج ، فى نهاية
الرواية :

« وأسأل نفسى إن كان ما زال هناك طفلٌ يحمل
الكعك إلى الدير فى علبة بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم
ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

أسأل نفسى ...

أسأله كثيراً ... »

لقد كتب بهاء طاهر فى روايته صراعاً أبعد ما يكون . فى
ظاهرة - عن علاقة المسلمين بالأقباط ، فلماذا ينهى النصر

حيث ندخل إلى فضاء وحشى متفارق مع العرس الطبيعى
الذى بدى به المشهد ، كأننا نغير فضاء بفضاء ، فبدلاً من
فضاء يسوده الهدوء والشباب والطفولة ، نجد أنفسنا مع فضاء
ضد ، حيث تقتحم قوة شريرة الحيز ، وتحنازه لصالحها ، نافية
الفرح والبهجة . وتشعرنا المفارقة بين الشاب والطفل الخائف
من ناحية ، وبين المعجوز بأسنانه الصناعية ويده الرخوة وأعرابه
المدججين بالسلاح ، من ناحية أخرى ، بأن قوة الشر من
البشاعة بحيث تستدعى صور الكوارث الطبيعية التى تدهس
الزروع والزهور وتنتهك الأدمية

وهكذا لسنا فقط مع لغة مبطنة بالعاطفية المسرفة وحسب ،
بل مع تنظيم للسرد وتنظيم لعناصره ينتج شعوراً « حاداً »
بالميلودراما التى تشير إلى حنين يدخل فى صراع مع الرؤية
الموضوعية . وإذا قرأنا خاتمة الرواية :

« أعرف الآن أن هناك كهرباء فى كل منازل قريتنا .
أن أحداً لم يعد يشعل الكلوب وأعرف أن الطريق إلى
الدير قد أصبح مرصوفاً ، وأن كثيراً من السياح الآن
يذهبون لرؤية آثاره كما كان المقدس بشاى يتمنى .

ويبعث لى واحدٌ من أبناء عمومتى دائماً برسائل
عاتبة . يسألنى لم أقفلنا البيت وتركناه مهجوراً ؟ يقول
إن الشيطان تهدمت والجدران تشققت ولم يعد الترميم
يصلح ، بل لابد وأن نبني البيت من جديد .

ويقول لى إن من ليس له بيت يحاول أن يبني بيتاً ،
فكيف نترك نحن البيت يتقوض ؟ يلح على أن أبني
البيت من جديد .

وحين أنلقى هذه الرسائل يرجع إلى ذاكرتى كل شيء
مرة أخرى ، كما كان قبل ربع قرن . وأسأل نفسى إن
كان ما زال هناك طفلٌ يحمل الكعك إلى الدير فى علبة
بيضاء من الكرتون ؟

وأسأل نفسى إن كانوا ما زالوا يهدون إلى جيرانهم
ذلك البلح المسكر الصغير النوى ؟

المشربه والمركز باسمه الى مجنون يهذى في الطرقات . إنه إذن تغير مشوه رديء ، كشوه الأجنة في البطون ، ومن ثم يلوذ الكاتب بحنين داعم إلى « الأيام الجميلة الغابرة » حيث الجذر الواحد ، والحلم الواحد ، والبراءة من الانقسامات ، وحيث الدين لله والوطن للجميع . ولهذا نفهم لماذا قام الكاتب بعكس الأسطورة . إن أسطورة إيزيس وأوزيريس تصوّر علاقة المرأة المحبة بالرجل المخصب ؛ أي علاقة مصر بنبيلها ، أما هنا فيإيزيس تهب العجوز العقيم طفلاً ، وتعدّه للقضاء على الخير ، فهل تبدّل الموقف حقاً ، هل تحولت إيزيس إلى أخرى نقيضة لإيزيس التي غناها التاريخ وبث فيها الحياة مراراً ، وهل أصبح أوزيريس كالتحفة العويلة التي لم تعد جنورها غمدها بالحياة ؟

إنها أيديولوجيا كتابة رجل ليبرالي ، يفرق من التغيير المشوه ، ويرقب الوطن من منفى لم يختره ، في وقت ملتبس ، فيكتب حنينه إليه ، لتنبئ الكتابة عن تناقض الأيديولوجيا مع نفسها .

بهذه الغنائية عن هذه العلاقة التي لا تجابهها في روايته ؟ لسبب بسيط هو أن خلف صراع الحب والكراهية والموت هناك هلع الكاتب المنفى من وحش ، يحث الخطى نحو الوطن ، هو الفتنة الطائفية .

وحنين الكاتب إذن ليس خاصاً بالوطن ، وإنما هو حنين مركّب ، لوطن ما وزمن ما ، زمن سابق كانت فيه الجذور واحدة والوطن واحداً . لكن الزمن انقلب ، فصرنا إلى زمن آخر ، تُمنح فيه أجمل الجميلات للعجوز العقيم ، فهو جدير بالمثل الشعبي الذي يتحدث عن النعجة السمينة التي يجوزها الكباش الفاني . ولذلك ، فإن انقلاب الزمن يعني انقلاب السنين التي تأتي بالمصادفات : مصادقة انكسار الزجاج التي تشعل الحرب ؛ وسوء التفاهم الذي يجعل التقاء المحب محبوبه محالاً ويصبح الجمال وعاءاً للموت ؛ والتعاسة جزءاً من نسيج الوجود ويتحول عرس الطبيعة إلى مقتلة ، ويأخذ الزواج إيقاع الجنائز ، ويصلب المسيح الذي عاش للألم ، ويتحول

التوظيف الأسطوري

في تجربة القصة القصيرة

في الإمارات العربية المتحدة

إبراهيم عبد الله غلوم

« كانت جبلة إلى درجة يحشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين
جسد جبار كأنه تكوين إلهة أسطورية .. أسيرة كما نأسر الفاضلة
الإنسان المقموع .. كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ؛ ورأسها يشبه
تكوين رأس حمامة ، بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر .. »

الشيد

مجموعة (عشبة)

لسلمى مطر سيف

مقدمة :

نحاول هذه الدراسة الذهاب إلى تصور أساس ، يشغل كثيراً من تجارب الحداثة في القصة القصيرة ،
ليس في الإمارات العربية المتحدة فحسب وإنما في مجتمعات الخليج والوطن العربي عامة ، وخاصة بين
قصاصي المملكة العربية السعودية والبحرين . وخلاصة هذا التصور أن حداثة الشكل القصصي لم تعد
تعتمد على مجرد التقنيات المستوحاة من معطيات الثورة في العلوم والمعارف والتكنولوجيا كما حدث حين
استفادت القصة القصيرة من كشوف علم النفس ، وخاصة في مجال نظرية التحليل النفسي ، أو حين
استفادت من تقنيات السينما والتصوير ، ونحو ذلك مما انعكس على الطبيعة البنائية للقلب القصصي
الحديث ، سواء اتصلت بالسرد والزمن واللغة والصراع أو اتصلت بالشخصيات والأفكار والموضوعات
والتفاصيل الواقعية متفافة أو متخيلة .

توظيف التراث القصصى أو التاريخ أو الأساطير أو الخرافات إلخ ..

وتستقل هذه الدراسة بالفكرة السابقة ، ليس من أجل أحد المظاهر الجوهرية للتجريب في القصة القصيرة فحسب ، وإنما من أجل تأكيد افتراض نظرى يتصل بمفهوم القصة القصيرة ، هو أن للتوظيف الأسطوري في القصة حيوية متميزة تفوق جميع أساليب التوظيف الأخرى سواء اتصلت بالأشكال القصصية في التراث أم اتصلت بأشكال المصادر التى أشرنا إليها .

ولو أننا حاولنا أن نحدد بشكل عام بعض الخطوط الرئيسية لتجليات القصصية الممكنة بواسطة الأسطورة فإننا سنراها فيما يلي :

أولاً :

تعميق مكوّنات الخطاب الحكائى في القصة القصيرة بعد أن تعرضت هذه المكونات للضمور والتباطؤ ، بل التلاشى وسط مشاغل القاص عادةً بالتحليل السيكلوجى والذهنى ، والتوظيف السينمائى ، والتشكيل أو التقطيع السريالى ، ونحو ذلك من الإمكانيات التى قللت من فرص إظهار الطاقة القصصية ، وعُرِضت زمن الفعل الدرامى للتوقف ، أو الحذف ، أو التقطيع ، أو التداخل .

ثانياً :

تعميق دلالة الزمن في القصة القصيرة ، وإخراجه من إطار المطابقة الفيزيائية بأبعادها المعروفة (ماضى ، حاضر ، مستقبل) وذلك لمواءمة نزعة الخروج عن العالم الواقعى ، وهى النزعة التى سيجرّس عليها التوظيف الأسطوري المعاصر في القصة القصيرة . وربما بلغت قوة توظيف الزمن الميثولوجى درجة عالية من الكثافة عند بعض القصاصين ، كالقاص البحرى أمين صالح ، لدرجة أنها تستمنول إلى مكوّن جوهرى للمبنى القصصى ، خاصة في حالات إلغاء نظام الأحداث المتسلسلة وصور تفاعلها في عقدة أو حبكة ، وتألقها بدلا من ذلك في شكل لغة سردية مكثفة لها زمنها الخاص الذى لا يطابق الزمن الفيزيقي بحال من الأحوال .

حقاً لقد استطاع التجريب في القصة القصيرة والرواية أن يؤصل قواعد جديدة لعناصر المبنى القصصى ، وأن ينجز إمكانات هائلة لجيال القاص ، وخاصة على صعيد معالجة الزمن والسرد واللغة : بواسطة توظيف تيار الوعى وإيقاعات الأحلام والأبعاد التشكيلية ، والمقاطع السريالية ، والفانتازيا والكوايس والتصوير والشعر والتثيل إلخ .. لكن رغم ذلك فإن ما ينجزه في جميع هذه المستويات يثير كثيراً من مظاهر الاغتراب بين القصة والواقع تارة .. أو بين القصة والمصادر الجديدة التى يلجأ إليها القاص المعاصر كالسينما والتصوير والشعر والتثيل والأحلام ... إلخ .

وفى ظننا أن تلك المصادر ووسائط المعالجة الحديثة في القصة القصيرة كفت عن أن تثير أشكالا جديدة تغنى خصوصية العالم القصصى . فهى باستثناء ما كشفته نظريات الفلسفة وعلم النفس لم تفجر طاقة قصصية جديدة بقدر ما ساعدت على تعميق صور التوظيف لتلك المصادر ، وأشكال المعالجة لها ، كما هو حادث مثلاً في تفجير استخدامات اللغة والتصوير .

لقد ظلت الطاقة القصصية الخالصة معزولة . لأن المصادر الجديدة التى يركب منها القاص المعاصر ذوقه وثقافته وخياله ، من سينما وتشكيل وتمثيل وتكنولوجيا إلخ ... إنما هى مصادر مثبتة الصلة بتلك الطاقة ، أو قل إنها مصادر غريبة عليها . إن الشعر الحديث مثلاً لم يلجأ إلى مثل هذه المصادر في ثورته الراهنة ، ومع ذلك فإن ما يحققه من تجديدات ، وما ينجزه من كشوفات مفجرة للطاقة الشعرية يشير إلى حقيقة أساسية ، وهى أن الحساسية الشعرية الجديدة لا تتبع إلا من الشعر ؛ إنها سلسلة متصلة لا تنقطع ما دامت لا تنجز تقنياتاً إلا من تراكمات الطاقة الشعرية ذاتها .

ويشير ذلك إلى حقيقة أخرى تقابل ما ذكرنا ، وهى أن معظم ما تحفقه القصة القصيرة المعاصرة من تطورات إنما تنجزه بواسطة التوغل في تفجير طاقة القصص .. وبوسائل ذات صلة عميقة بمثل هذه الطاقة ، كالقدرة الهائلة على كشف الواقع (الواقع بمثل مادة أساسية لطاقة القصص) والقدرة الهائلة على

واضحة ورصينة . إنها رهينة التجربة ، لا ينجزها أحد بعمق
كما ينجزها أصحاب الممارسة في إبداع القصة القصيرة .

من أجل ذلك سنستقل بدراسة خصوصية التوظيف
الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية .
وحيث إن هذه الظاهرة حديثة العهد في عمر التجربة ، فإن من
الطبيعي ألا تتجاوز العدد القليل من القصص . بل إنها لن
تتجاوز - من حيث التجذر - تجربة الكاتبة القصصية « سلمى
مطر سيف » في مجموعتها (عشبة) التي صدرت عام ١٩٨٨ ،
على الرغم من أن التوظيف الأسطوري قد اجتذب خيال عدد
غير قليل من كتاب القصة القصيرة في الخليج العربي ، كأمين
صالح ، وعبد الله خليفة ، ومحمد عبد الملك في البحرين .
ومحمد علوان وعبد العزيز المشري ، وحسن النعمي ، وجار
الله الحميد ، وغيرهم في المملكة العربية السعودية ، وأحمد
الزبيدي في عمان .

وينطلق اختيار هذه الدراسة بمجموعة (عشبة) القصصية
لتكون موطناً لتحليل ملاحظتنا النظرية حول خصوصية
العلاقة بين القصة والأسطورة لأسباب عدة نوضحها فيما يلي :

أولاً : انغمار هذه المجموعة بأجواء الأسطورة ، على نحو يثير
الانتباه ، ويحرك الاستبصار النقدي نحو إطلاق الكثير
من الأسئلة الخاصة بما نذهب إليه حول تجليات
الأسطورة في النص المعاصر .

ثانياً : استمرار التوظيف الأسطوري لدى سلمى مطر طوال
قصص المجموعة ودون انقطاع يذكر ، الأمر الذي يقود
إلى افتراض الكثير من الأفكار الخصب الكامنة وراء
تجوهر الأسطورة . وبغض النظر عما إذا كانت الكاتبة
واعية بهذا الاستمرار والارتباط بما هو أسطوري ،
أو ما إذا كانت غير واعية بذلك ، فإن من الضروري بحث
ظاهرة مستقلة ، ومكتشفة على هذا النموذج في تجربة
القصة القصيرة في الإمارات العربية .

ثالثاً : لا يفتنى كتاب القصة القصيرة في الإمارات بالحساسية
القصصية الخالصة ، المركبة من التوظيف الأسطوري ،

إقامة نوع من التشابك المعقد بين مركبين لا يقود تشابكهما
إلا إلى تفجير الطاقة القصصية ، وهما الواقع والأسطورة .
فكلما عمل القاص على إسقاط أحد المركبين خلال الآخر
تدفقت عناصر الخيال القصصي ، وارتفعت درجة الحساسية
التعبيرية للقصة وبلغت مرحلة الرمز والتجريد . ومن ثم
تحررت القصة من سلطة « الواقعي » الخالص ،
أو « الرومانسي » الخالص ، أو « الأسطوري » الخالص ،
أو « الذهني » الخالص ، أو « الفانتازي » الخالص .

وتشكل هذه التجليات مع ما تنفرع إليه مما يمكن أن ينتظم
في سياق التوظيف الأسطوري ، خصوصية للإبداع في القصة
القصيرة كما تساعد على إقامة نماذج بنوية موصولة بتحديد
الأنساق الاجتماعية المؤسسة للتجربة القصصية في مجتمعات
الخليج العربي^(١) .

وبهنا في هذه الدراسة النظر إلى عموم التجربة القصصية في
الخليج . ليس من خلال استعراض جميع نماذجها وتجاربها ،
عرضاً تاريخياً ، أو وصف اتجاهاتها وملامحها وأساليبها ، وإنما
من خلال الارتباط بالروح أو الظرف العام الباعث نحو التوجه
إلى مستويات التوظيف الأسطوري . وهذا يعني أنه ليس من
الضرورة في بحث خصوصية التوظيف الأسطوري أن نوضع
كل التجارب القصصية في رقعة هذا البحث . كما أنه ليس من
الضرورة أن تكون جميع القصص القصيرة ذات الصلة
بالتوظيف الأسطوري موطناً للتحليل لكي تكون المقدمة
النظرية صحيحة ومكتملة .

إننا نرى فيما نفترضه مجرد محاولة في إثبات خصوصية العلاقة
بين شكل القصة القصيرة وتوظيف عناصر الميثولوجيا ، ليس
باعتبارها بعداً أو وسيلة ، أو وسيطاً ، وإنما باعتبارها مفجراً
للطاقة الدرامية المتفتحة والخيال القصصي المتحرر . ولا نزع
أن هناك حدوداً نهائية لثقل هذا الإثبات . بل إننا نعتقد أن
الأجوبة الشافية لا تحسمها الهواجس النظرية مهما كانت

ولدى جابريل غارسيا ماركيز ، وجورج أمادو وغيرهما .

من هنا كانت أهمية النظر إلى الكيفية المركبة بين الواقعي والخيالي الأسطوري لدى تجربة قصصية موصولة بالتجارب السابقة تأثيراً وتفاعلاً وهي تجربة سلمى مطر سيف .

تجليات الأسطورة

مدخل

ملاحح التوظيف الأسطوري في التجربة العامة

أشرنا فيما مضى إلى أن التجربة القصصية في الإمارات العربية قد مرت مروراً سريعاً مع التوظيف الأسطوري . وفي مدخلنا لبحث تجليات الميثولوجيا نرى ضرورة تحديد حجم التجربة ، ليس من واقع المحافظة على السياق التاريخي لهذه الظاهرة فحسب ، وإنما من واقع تأكيد أمرين :

الأول : حيوية مشاهد الميثولوجيا ، وغير غامضها ومفرداتها في تجربة الكتاب الذين لجأوا إلى توظيفها في القصة القصيرة كما سنرى .

الثاني : الطاقة القصصية المغايرة التي ستبعث بها كاتبة (عشبة) في التجربة القصصية المعاصرة في الإمارات العربية .

تبدأ أولى تجارب القصة القصيرة في الاتجاه نحو التوظيف الأسطوري منذ قصتين قصيرتين لعبد الله صقر أحمد نشرهما في مجموعته القصصية (الخشبة) ، الأولى بعنوان (لحظة التناوت الزمني .. حينما تكون الأشياء المعتادة أسطورة) ، والثانية بعنوان (الزوينة) . في الأولى يتضمن العنوان إشارة واعية ، إلى مصطلح الأسطورة ، لكن دون أن تذهب المعالجة إلى أكثر من أن الكاتب حاول اختراق جلدة الواقع بواسطة تكثيف

بل إنهم يملكون عليها مروراً عابراً على خلاف ما صنعتها كاتبة (عشبة) . ولا نرى في هذا المرور العابر ما يعيب تجربتهم على وجه الإطلاق ما داموا لا يختلفون عن سلمى مطر سيف في بحثهم الدائب عن موارد لخلق تلك الحساسية القصصية المغايرة . وإن كانت حالة العبور المتسارع بتلك الظاهرة تشير إلى عدم استقرار تجربة بعض كتاب القصة القصيرة ، كما عبرت عن ذلك ، وبقوة ، أول مجموعة قصصية تصدر في الإمارات العربية ، وهي مجموعة (الخشبة) لعبد الله صقر أحمد . وخاصة حين دقت قصصها على موضوع التمرد انطلاقاً من ضمير يتذبذب باستمرار بين الذاتي ، والموضوعي ، والواقعي ، والخيالي المختزل ، والذهني الغامض .

وقد يثير احتفاء إحدى كاتبات القصة القصيرة في الإمارات العربية بتجليات التوظيف الأسطوري مواقف مضادة من سوء الفهم ، خاصة مع موجة النظر الضيق الذي يرى في عدم التطابق بين العالم القصصي والواقع شكلاً لتراجع الفكر ، أو تخلفه ، أو هروبه ، أو انفلاته وعدم انتمائه ؛ الأمر الذي يستدعي إقامة نظر نقدي مغاير ، ينحاز أولاً وأخيراً لخصوصية الطاقة القصصية في تجلياتها ، وغذجاتها ، وانجماها صيغها ، وإسقاطاتها المتبادلة ، سواء بين مركبي الأسطورة والواقع ، أو بين مختلف التركيبات الفنية التي يقتضيها القصص المعاصر .

رابعاً : تصب مشاغل كاتبة (عشبة) في واحد من أكثر اتجاهات القصة الحديثة حيوية . أعني الاتجاه بالقصة القصيرة نحو أن تكون صيغة لمركب متكامل يجمع بين عالمي الأسطورة والواقع . وهو اتجاه ضربت في أرضيته طلائع القصة العربية منذ نجيب محفوظ ، مروراً ببوسف إدريس وجمال البستان ، وضمح الله إبراهيم ، ومجيد طوبيا ، ومجيد الطاهر عبد الله وذكريا تاسر ، وتامر تاسر ، ومحمد خضير ، والطبيب صالح وحنا ميناً ، وعبد الرحمن منيف ومحمد علوان ، وأحمد الزبيدي ، وأمين صالح وغيرهم . بل إنه اتجاه ضربت فيه تجارب عالمية بعمق وخاصة في آداب العالم الثالث

رؤى البطل ، وتصعيد أزمة القصد والحريق الذى جعل منه كائناً فى قلب مشهد خيالى دام ، يطفح بالتمرد .

ورغم جدية هذه المحاولة فإننا نعاين فيها كيف تتضاءل لحرص الانعتاق الكلى من الواقع ومن ذات الكاتب فى آن . إما بواسطة تفكيك المشهد الواقعى إلى لقطات سريعة ، وتغريبه بأسلوب السينما التسجيلية أو بواسطة الانتفاضات الذهنية الحادة التى يرددها الكاتب بضميره المباشر فى أكثر من فقرة فى سياق السرد القصصى ، كأن يقول فى سباق صوت داخلى واصفاً التفاوت بين الأشياء المعتادة والأسطورة : « التفاوت بين آن وآخر أصبح مربعاً . مفزعا . مجرد الإحساس به يخلق لدى المرء شعوراً بالغثيان والتقيؤ . أو من زاوية أخرى غاية فى الخلة ، يخلف فى نفسه الشعور بالرهبة المستوحاة من كينونة واقع يعمه الارتجال ، أو العقلية المهترئة كل أركانها . . » (٣) .

وتختلف القصة الثانية (الزوبعة) عن الأولى ، فى أن الكاتب لجأ فيها إلى أسلوب الإسقاط . بأن أخرج من بعض الرموز الميثولوجية فى الواقع المحل (أم روى . المرأة المسنة الشمطاء التى يخوف بها الأهالى أطفالهم) . امرأة أخرى تقوم بممارسة العقاب على طفلة بريئة ، لم تفعل شيئاً سوى تقديم فتات الخبز للنمل . ولكن تتفق هذه القصة مع سابقتها فى تداخل السرد القصصى وتشابك أصواته الداخلية ، وامتزاجه مع التعليقات الذهنية المباشرة التى تنقطع خلالها طاقة القص ، وتلاشى .

وهناك محاولات أخرى أقل جراءة مما جاء فى قصص عبد الله صقر . منها قصة (عاشق الجدار القديم) لعلى عبد العزيز الشهران ؛ فقد لجأ الكاتب إلى مزج الواقع بالرمز وحول إحدى مفردات الواقع إلى « وحش » يبعث بطاقة الفعل الدرامى للقصة حقاً ، ولكن فى مقابل ذلك تعجز اللغة القصصية عن التواءم مع هذا الفعل ، بسبب سيطرة أسلوب السجل التاريخى / السردى عليها (٣) .

ومن القصص ذات الصلة بتوظيف الميثولوجيا قصة (هطيل والعفري) لمحمد حسن الحري المنشورة فى مجموعته الأولى

(الخروج على وشم القبيلة) ، وقصة (حكاية عربية) المنشورة فى مجموعته الثانية (حكايات قبيلة ماتت) . ففى هاتين القصصين ينهج الكاتب تشكيلاً قصصياً يعتمد إعادة صياغة الواقع حول بعض الشخصيات ذات البعد الشعبى (هطيل + العفري + صالح العريد + شليوخ) مع إضفاء لمسات من الإسقاط الدلالى ، وإسباغ المبالغة ، والروح الملحمية على طبيعة الفعل القصصى ، كما هو الحال فى قدرة شليوخ وحده على مواجهة مجموعة كبيرة من الفرسان بسيفه وسرعة ضرباته ، حتى مرقهم جميعاً .

بيد أن قصتى محمد حسن الحري لم تتجاوزاً حدوداً أبعد من مغزى الحكاية أو إسقاط الفعل على الواقع . ذلك أن طبيعة استخدام الحري للزمن ، بمفهومه التاريخى ، وللسرد بمفهومه المرتبط بلغة الوصف ، وضمير الغائب ، وزمن الماضى ، كل ذلك قلل من إمكانات بعث الميثولوجيا ، وسد الطريق أمام تسلاها الطقسية نحو نظام تسلسل الحدث . ومن هنا فقد خلت القصتان من التجريد أو التركيب ، أو الترميز ، أو خلق التحولات ، وتعميق الرؤية ، ونحو ذلك من الصفات التى تلازم عملية التمازج بين العناصر الأسطورية والقصص المعاصرة (٤) .

ويقتررب القاص عبد الحميد أحمد من أجواء الأسطورة ، ويقدّر أكبر مما صنع الحري أو الشهران أو عبد الله صقر . ففى مجموعته الأولى (السباحة فى عيني خليج يتوحش) نجد قصة واحدة ذات صلة وثيقة بمنهج للتوظيف الأسطورى ، وهى قصة (قالت النخلة للبحر) . ذلك أن الكاتب يستدعى المعتقد الشعبى حول النخلة : الاعتقاد بأن النخلة تتكلم ، ويشكل منه الفعل الدرامى للقصة . ثم يقيم حواراً بينها وبين البحر (وهو الرمز الميثولوجى المقابل الذى استنتقته المعتقدات الشعبية فى الخليج بواسطة الأرواح والكائنات الخرافية) . وخلال ذلك تكون فى مرأى من تسرب الصور الميثولوجية حول النخلة والبحر وسلمى وسالم . ونشبه ذاكرة القاص هذه الصور ، مستغلة إياها بوصفها طاقة قصصية تربط بين الواقع (سلمى وسالم) وفعل الرمز / الأسطورة (النخلة والبحر) . وقد اكتسب أسلوب التمازج صبغة التقابل المنظم بين الواقعيين

السابقة نجده قائما في تقطيع الكاتب لنظام الحدث ، وتقسيمه على مستوى الزمن بحيث جعله يتعرج بين مقطع يتصل بمقاومة الناس لرائحة الموت المنتشرة في خيمة « مريش » ، وأسئلتهم الحميمية عن مصيره ، ومقطع آخر يتصل بحياة « مريش » ومقاومته للفقر والاعتراب . ويستمر هذا التنقل على مستوى الزمن والسرد لدرجة أنه يتجاوز عامين في زمن الفعل القصصي . حتى يأتي المقطع الأخير ، فتحول فيه سيرة « مريش » إلى حكاية تجري على جميع الألسنة تداولاً ورواية . وهذا تحول جيوى في بنية القصة ؛ فهو - من جهة - يعمق دلالة المفارقة لأنه يظهر تجرد هوية « مريش » في الأرض والذاكرة الشعبية . ومن جهة أخرى يظهر سطوة القانون الذى حال بين « مريش » وأحلامه في زراعة الباطنة . ولا يقف هذا التحول عند حد هذا التأثير على معنى القصة ورؤيتها . بل إنه ، وعلى مستوى الطاقة الدرامية ، يضيف حول شخصية « مريش » قسما أسطورية مدهشة ، ومثيرة لأسئلة متصلة ، تنغمر بها القصة حتى الخاتمة ^(٦) .

ولا تقل تجربة مريم جمعة فرج عن التجارب السابقة في محاولاتها الرامية إلى بعث الطاقة الدرامية من الميثولوجيا . بل إنها تكاد تكون أكثر كاتبات القصة في الإمارات انجذابا نحو توظيف هذه الطاقة بعد سلمى مطر سيف .

ويعتمد أسلوب هذه الكاتبة على نفس منهج عبد الحميد أحمد الذى زاوج الواقع بالميثولوجيا وصولاً إلى كشف جلدة الواقع ، ونقد ما ترسف به من قوانين ومثل ظلت تنتكس بالأحلام والرؤى والتطلعات على مدى زمن طويل لم تنقطع فيه شخصيات الواقع عن دفع نفسها بمجبرات الميثولوجيا (يمكن ملاحظة أن أبطال قصص هذه الكاتبة يواجهون عزلة حتمية دائمة بسبب تقدم العمر) . ويتغن هذا التوجه مع قصتي عبد الحميد أحمد في الانتهاء إلى أسئلة مباشرة تستهدف ضرب الواقع وإيقاظ هدأته . ففى قصتي (ضوء) و (نقوب) يتكرر سؤال واحد : متى الشئون ... ؟

ويمثل هذا السؤال يواجه « عبد الله » و « بلدية » عزلة الواقع عن حياتها ، تماما مثلما فعل عبد الحميد أحمد في قصته (البيدار) حين أثار المفارقة الاجتماعية المؤلمة بين تحول

لدرجة تصل إلى مستوى التمني ، وخاصة حين انتهى الكاتب بالفعلين نحو مصير واحد ؛ وذلك عندما نقل صور الاضطهاد والقهر إلى النخلة ؛ فسقطت هامة مثلما سقط سالم وسقطت سلمى ^(٥) .

وتكرر إشارات عبد الحميد أحمد للنخلة بمسماها الرمزي التابع من وجودها الميثولوجي في الذاكرة . لكن يظل انتشار هذه الإشارات ، وخاصة في المجموعة الأولى ، لا يتجاوز حدود اللغة التعبيرية التى يستخدمها لتعميق أحداث غير مرتبطة عضويا بالميثولوجيا الدائرة حول النخلة أو البحر . لكنه حين يكتب قصة (البيدار) المنشورة في مجموعته الثانية يصبح أكثر نضجا ؛ فقد استطاع في هذه القصة أن يقيم علاقة ميثولوجية غامضة بين « مريش » و « النخيل » التى يعمل على تلقيحها وتأبيرها في كل موسم .

لقد صور الكاتب « مريش » من خلال مفارقة اجتماعية مؤسسية . فهو - من جهة - يرسم تلك الشخصية بتفاصيل واقعية تكشف عن بؤسه ، وفقره ، ومعاناته من وراء الحاجة الملحة لأوراق رسمية يثبت بها هويته . لقد عاش ثلاثين سنة في الإمارات ولكنه غير قادر على العمل ، لعدم حصوله على جواز سفر ، ويقرر العودة إلى « الباطنة » في عمان ، لكن يمنع من ذلك بسبب الهوية . وهكذا يموت مفردا في خيمة دون أن يرى أهله .

ومن جهة أخرى نجد صورة « مريش » راسخة الجذور في ذاكرة الناس فكل ؛ البيوت تعرف حكايته ، لأنه يدخلها ليؤبر نخيلها ، متسلقا إلى قممها أمام الأطفال . وعلى هذا النحو فالجميع ينغمر بفعله ، ومظهره الرث ، يحملون أسئلته في أعماقهم . . لماذا لا يتزوج ؟ لماذا لا يعمل ؟ . . لماذا لا يذهب إلى أهله في عمان ؟ . . إلخ . ولاشك أن المفارقة في هذه القصة تنسب خطوطها من صورة اغتراب « مريش » في مجتمع عاش فيه متجلدا مع النخيل . وصورة اندماجه المتصل بذاكرة الناس وبالنخيل والبيوت وأسئلة الأطفال .

ويكشف هذا التقابل الكثير من الجوانب المتصلة بمبنى قصة (البيدار) وباتجاه الرؤية فيها . وأهم مظهر لعلاقة التقابل

« مريش » إلى حكاية مرتبطة بميثولوجيا الحياة ، في مقابل تنكر الواقع له ، باستلاب هويته وانتمائه إلى الوطن .

يهد أن مريم جمعة فرج تذهب بعيدا عن عبد الحميد أحمد حين تجعل بعض أبطالها رجالا ونساءً يعايشون اليأس الاجتماعي معايشة تاريخية غير منقطعة ، بمعنى أن شخصياتها تتميز بذاكرة لا تسترجع من زمن الميثولوجيا إلا ما يشكل امتدادا لأوجاعها ، أو يثير وقودا لما ترتب به من عزلة محزنة ومصير مظلم . ففي قصة « شق » نرى محاولة ينسج ظاهرها بكثير من التعقيد ، والكثافة القصصية الموعلة في الاقتضاب . كما يجلل هذه الكثافة ضعف ظاهر في الأدوات التعبيرية على مستوى اللغة ، والتصوير . ومع ذلك فإن الكتابة تغلف بهذه الكثافة محاولة جادة ، ومتميزة في توظيف الميثولوجيا . فقد دججت بين مملكة الجن الأسطورية ، ومملكة الواقع التي انعدمت فيها المساواة والحرية ، وجعلت لحمه الاتصال والتمازج متمثلة في غائب افتقدوه بعد أن شق ، فتوسل أهله وأتباعه بمملكة الجن ؛ فوجدوا فيها غائبا آخر وهو أبو ذر « الغفاري » الذي بطارده الخليفة مشهرا عليه سيفه .

وفي قصة (ثقب) تخلق الكتابة بواسطة بعض رموز الميثولوجيا مصيرا مظلما لأب « عبد الله » يذكرنا بأبطال الحكايات الشعبية . فهي تدفع هذا الأب إلى مصيره دفعا حتميا ؛ إذ تقرر له منذ البداية الدوران بين ثلاثة رموز تربطه بالحياة ، وهي : النخلة والمطر والناس ، وتمثل سيرة حياته في علاقته بها . ولكي تجسد الكتابة هذا المعنى بدأت القصة - كما تبدأ الميثولوجيا - بالنبوءة الموحية بأن سقوط أحد الثلاثة نبوءة بسقوطه الحتمي :

« تظهر الحياة لعبد الله من خلال ثقب . في الثقب الأول نخلة ، في الثقب الثاني ناس ، وفي الثقب الثالث مطر .. » (٧) .

ونعني القصة بعد ذلك على نحو سابقتهما في تكثيف نظام الأحداث والاقتضاب بها إلى حد الإبهام . ونذكر مع تقدم صيغة السرد - موزعا على أكثر من زمن ، وأكثر من موقف - أن النخلة قد أصبحت عجوزا شمطاء بعد أن انقطع عنها المطر ،

وأصبحت نخرة سوداء تلف عروقها قطع الطين اليابسة . ثم تسقط هذه النخلة وسط يقين الجميع بأنها مثل البشر تنفس من رأسها . وحينئذ يبدأ الجميع في السؤال عن المطر ، وينتهد المسجد بالأدعية والصلاة ، فتمتلئ الدنيا المطر ، ويقول الأب إن الدنيا مضت بكل شيء ، ويقرر بناء نصف الفناء ، ولكن نزول المطر يفجر في داخله نداء عميقا نحو النخيل ، فصار يبحث عنها كالمجنون . أما الناس فقد أعلنوا قطعهم أيضا حين ردوا :

« أبوك مجنون .. » .

وتستمر الكتابة في انتزاع الطاقة القصصية من الاتجاه نفسه مع تنوع الرموز الميثولوجية في قصة (صالح المبارك) ، حيث نجد نموذجاً ميثولوجيا لشخصية العادل الذي سيفترق ظهوره بإعادة الخير والعدل إلى الدنيا . فالبطل يحلم بالأولاد وسط معاناته بالوحدة والمرض الخبيث ، ويتنبأ له أحد الدراويش - وسط الإحساس بشروء الدنيا - بمولد الابن الصالح ليرفع الألم عن الناس . يرتبط الحلم بالنبوءة فيمضى البطل منتظرا تحقق نبوءة الدراويش ، لكنه يواجه زوجته « حمامة بنت عيد » تردد على مسمعه نبوءة أخرى :

« لا يولد في هذا الزمن صالحون ... » .

ومن هنا يطول به الانتظار الموقع بالمفارقة وآلام المرض إلى أن يموت معزولا لا يجد من يصلح عليه .

ويمكن لنا بعد عرض المحاولات القصصية السابقة وتحليلها أن نحدد أهم ملامح توظيف الأسطورة على النحو التالي :

يرتبط التوظيف الأسطوري في قصص عبد الله صقر أحمد ، وعبد الحميد أحمد ومريم جمعة فرج بأهم القصص القصيرة المنشورة في مجموعاتهم القصصية وأكثرها نضجا ، وخاصة من ناحية استيعابها للطاقة الدرامية في القصص ، وانغماسها بكثافة تعبيرية لا تصدر من مجرد تحميل المفردات صورا ودلالات وإنما تصدر من عمق التركيب في المبنى القصصي .

وهو ما يمكن ملاحظته بقوة في قصص : (الزويعة)، (قالت النخلة للبحر)، (البيدار)، (شق ثقبه)، (صالح المبارك).

وقبل تحليل هذه التجليات الثلاثة في قصص سلمى مطر سيف لا بد لنا من كشف بعض الملاحظات العامة التي لا تتناول نصا قصصيا محددًا ، بقدر ما تتناول التوجه العام في مجموعة الكاتبة ، وخاصة فيما يتصل بتشكيل الرؤية الإبداعية/ الإنسانية لديها . و برغم أن ما سنأتى عليه من إشارات حول هذا التشكيل يصب في سياق تجليات الأسطورة ، فلنأنا نرى العناصر الأسطورية في تجربة هذه الكاتبة تتوزع - بسبب شدة التحامها بنظام القص - بين مجريين :

الأول : مجرى عام يمكن ملاحظته أو تحليله في جميع قصص المجموعة دون استثناء ، لدرجة يمكن معها افتراض أن قصص (عشبة) يخترقها خط مشترك لا يفادها ، أو يفصل عن أحوالها .

الثاني : مجرى خاص يمكن ملاحظته وتحليله في كل قصة من قصص المجموعة بصورة مستقلة . وفي هذه الحالة يمكن بحث العناصر الأسطورية وفق التجليات الثلاثة التي أشرنا إليها سابقا . والتي سنكتشف خلالها درجة فاعلية تلك العناصر في تشكيل العالم القصصى عند الكاتبة .

ومن هنا كان لا بد من التوقف مع إشارات الأسطورة في المجرى الذى تدأب تجربة الكاتبة على تفجيره قصصيا من منابع الميثولوجيا ، وهو مجرى المرأة . ذلك أن جميع قصص مجموعة (عشبة) تدق على وجود شخصية المرأة ليس بحسانها جنسا مقابلا للرجل كما قد يتوهم ، وإنما بحسانها شخصية أسطورية تراث نموذجها الإنسانى من الميثولوجيا القديمة ، بما ترمز إليه من جمال ، أو فداء أو بذل ، أو أمومة ، أو عاطفة ، أو خلق ، أو ميلاد ، أو غريزة ، أو ثأر ، إلخ . . وذلك بما صاغته الأساطير الأولى .

ويجد هذا النموذج الموروث (المرأة) الذى ستوظفه سلمى مطر سيف باستقلال خاص أرضية خصبة في الميثولوجيا . فقد لعبت المرأة دورا جوهريا في الحياة الاجتماعية والاقتصادية منذ التحولات الأولى في التاريخ الإنسانى . وتكشف الدراسات في الميثولوجيا والأساطير حجم الصورة التى رسمها الوعي الجماعى للمرأة وخاصة في العصر البابليوتى . كما أن هذه الصورة تلعب دورها المهم في تحديد التصورات الدينية والغيبية والأسطورية

- ينزع التوظيف الأسطوري في القصص السابقة إلى أسلوب الإسقاط غالبا . إنه يتجه من الأسطورة إلى الواقع ، دون أن يبلغ مرحلة التجريد . وهذا يشير إلى حقيقة هامة وهى أن من استوقفنا من الكتاب حتى الآن لا يزال مشدودا إلى الواقع مصدرا للطاقة القصصية أكثر من انشداده للأسطورة .

إن الأسطورة في المحاولات السابقة لم تحرر العالم القصصى من مطابقة الواقع الكلى . فجميع من أشرنا إليهم ينظر إلى التفاصيل المكونة لمركب الواقع بأهمية أولية تفوق أهمية النظر إلى صور الميثولوجيا ومفرداتها . وكأن أجواء الأسطورة مجرد نزوع ذاتى لدى الكاتب يتخذ وسيلة لتعميق مجرى القص . ولعل هذا يفسر سطوة منهج نقد الواقع (الواقعية النقدية) في جميع القصص التى عرضناها .

- حققت القصص السابقة إشباعا ظاهرا لخواص السرد ، والتصوير ، والاستخدامات الزمن ، والضمائر ؛ فحفلت بتنوع نسبي في تجسيد مثل هذه العناصر ، وخاصة عند مريم جمعة فرج ، وعبد الله صقر ، رغم ما يعانيه كل منها في كثير من الأحيان من أوجه القصور ، أو العجز في إخراج الصور الذهنية الشعرية بواسطة لغة لا يعترها الاضطراب والقلق .

تجليات الأسطورة

في تجربة سلمى مطر سيف

بعد تحليلنا واستخلاصنا السابقين لأهم ملامح توظيف الأسطورة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية منتقل إلى تحليل نموذج مغاير ، لم يشغل - أساسا - بشيء مثلما انشغل بتعبئة أجواء الأسطورة . وهو نموذج تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف في مجموعتها القصصية (عشبة) . وانطلاقا مما سبق الإشارة إليه في مقدمة الدراسة ، فإننا سنبحث في توظيف الأسطورة عند هذه الكاتبة من خلال ثلاثة تجليات أساسية ، نرى أنها بمثابة الطاقة القصصية الشاملة التى تشكل الأسطورة من خلالها مصدرا لخصوصية الإبداع في القصة القصيرة . ويمكن لنا أن نحدد هذه التجليات فيما يلى :

التجلى الأول : طاقة القص لا تتوقف .

التجلى الثانى : زمن القص لا يطابق .

التجلى الثالث : التشابك والإسقاط العكسى .

ووضعها من ثم في دائرة ضيقة مغلقة . ولعل مما يؤكد لنا ذلك أن الكاتبة لم تقذف بطلاتها لمواجهة واقع اجتماعي محدد ، ولم تجعل منهن مطاردات بقوى يسيطر من الرجل ، أو من قوانين المجتمع ، كما هو الحال في قصص مريم جمعة فرج ، وأمينه بوشهاب وغيرهما من كاتبات وكتاب القصة القصيرة في الإمارات . بل إن كاتبة (عشة) تشكل هواجس مستقلة لبطلاتها ، وتجوّهن إلى رموز مكثفة ، وأفعال ودلالات تشتبك في نهاية الأمر مع الآخر ، أومع الشخصية الأخرى التي تنظر من الواقع شاخصة ببصرها لهذا التحول الأسطوري في نماذج المرأة .

لقد تمكنت الكاتبة من تجريد بطلاتها ، وعزلهن عن مشاكلهن الاجتماعية (الزواج ، الطلاق ، الرجل ، المجتمع ، القوانين ، إلخ ..) رغم أنها وضعتن في قلب نابض يمثل هذه المشاكل . وهذه مفارقة دقيقة سئرى كيف أن تقنية القص عند كاتبة (عشة) هي التي عملت على خلقها ، وتأسيس طاقاتها .

وهناك مظهر آخر للأرضية الأسطورية التي تتحرك فوقها بطلات سلمى مطر، هو أن الرجل الذي يتحرك في محيطهن يرتبط واقعياً بتفاصيل وقوانين وتقاليد إلخ .. ومع ذلك فإن علاقته بالمرأة (البطلة) لا تنطلق من التقسيم التقليدي : جنس الذكر وجنس الأنثى . كما لا تجعل الكاتبة من ذلك الرجل الذي يشخص إلى عالم المرأة الأسطوري تعبيراً مباشراً عن قيم العلاقة المعروفة بين الرجل والمرأة : الزوج والزوجة ، الأب والابنة ، الأخ والأخت .. حقا إن هناك رجالاً يمارسون الفسوة والظلم الاجتماعي كالجدة في قصة (الشيد) والخيال في قصة (عشة) والحارس في قصة (بحران نشوان) ، لكن هذا المعنى لا يضطرد عند الكاتبة ، ولا يصبح قيمة متلازمة مع شخصية الرجل . وآية ذلك أن الكاتبة ستمدج الحارس وتوحد مع امرأة البحر في (بحران نشوان) ، وستجعل خلفان في قصة (الزهرة) يعيش لحظة التحول إلى رؤيا الأسطورة دون أن يفقد علاقته الطبيعية مع زوجته وأولاده ، أو دون أن يعرض حياته الاجتماعية للقلق والخلل . وكذا الأمر مع (مصبح) في قصة (عشة) الذي سيتوحد هو الآخر مع

الأولى ، حيث « كانت المرأة بالنسبة لإنسان العصر الباليوليتي موضع حب ورغبة ، وموضع خوف ورهبة في آن معا . فمن جسدها تنشأ حياة جديدة . ومن صدرها ينبع حليب الحياة ، ودورعتها الشهرية المنتظمة في ثمانية أو تسعة وعشرين يوما تتبع دورة القمر ، وخصبها وما تفيض به على أطفالها هو خصب الطبيعة التي تهب العشب معاشاً لقطبان الصيد وثمار الشجر غذاء للبشر . وعندما تعلم الإنسان الزراعة ، وجد في الأرض صنواً للمرأة . لقد كانت المرأة سرا أضغر مرتبطاً بسر أكبر ، سر كامن خلف كل التهديدات في الطبيعة والأكوان » (٨) .

ولكن حين بزغ عصر الكتابة ، وظهرت المدن بتنظيماتها المختلفة تحولت تلك الصورة عبر انتقال السلطة إلى الرجل . ونشأ نظام مركزي على أنقاض النظام الزراعي . وهنا ظهر الآلهة الذكور ، وانحلت مكانة الأم-الكبرى ، لكنها بقيت في ضمير الجماعة .

وتحمل أساطير الأمم بأسماء الآلهة الأنثى . ففي سومر « إنانا » إلهة الطبيعة والخصب . وفي بابل « ننخرساج » (الأم) و « عشتار » المقابلة لأنانا . وفي مصر « نوت » و « إيزيس » و « هاتور » . وفي اليونان « ديمتر » و « جيا » و « رحيا » و « أرميس » و « أفروديت » . وفي الجزيرة العربية « اللات » و « العزى » و « مناة » ، إلى آخر هذه الأسماء التي لا يتسع المقام لعرضها بالتفصيل .

وليس الإرث الأسطوري الذي ترمز إليه المرأة عند كاتبة (عشة) هو الذي يميز لنا النظر إلى بطلاتها من النساء على أنهن ينحدرن من عالم أسطوري ، وإنما طبيعة التحول الذي سيطلق الأسطورة من عقال الواقع ، وسيجعل من أي بطلة في قصص المجموعة تنعتق تدريجياً من الزمن بمفهومي الفيزيائي ، ومن التفاصيل بمفهوميها اليومي المبثذل ، لتسرب منها مجللة بالتجريد والكثافة والرمز .

إن المرأة في قصص سلمى مطر مفردة ميتولوجية مفرقة في الدلالة متوغلة في الرمز ، ولا يمكن لنا أن ننظر إليها (كمفردة) واقعية . بل إن تعامل أي نظر نقادي معها على مثل هذا النحو لن يقود إلا إلى تحليل تلك المفردة في سياق اجتماعي منبسط .

إلى رحها ، وفرارا لا إراديا من توتراتها الهائلة دون أن يكون في ذلك إشارة إلى النكوص ، بمعنى أن تلك الاستجابة أو ذلك التزوح اللاإرادي لرمز الأنثى « الإلهة » ، والنساء المسكونات بالأرواح لا يعبر عن معاني النكوص « السلبى » وإنما يعبر عن رغبة في الاندماج بعالم أكثر حرية ورحابة وحديا . وسرى كيف أن الكثير من قصص الكاتبة تعبر بقوة عن الثورة على مفهوم السلطة بمعناها المطلق ، رغم أن حبكة هذه القصص تنسج عالما ميثولوجيا ترنو الكاتبة للدخول في كهفه بلذة ، ونشوة ظاهرتين كما هو في قصة الشيد .

ولا يفصل هذا الواقع السيكو- اجتماعى عن الإجابة على الشق الثانى من السؤال . ذلك أن اختيار رمز المرأة موصول بالرؤية العامة التى تقف وراء تشكيل التحول إلى المرأة/ الأسطورة . وقد يعزز هذا الاتصال ما تؤكده نظرية التحليل النفسى من أن الأحلام هى بمثابة أساطير ، ذلك أن صيغة الإسقاط العكسى التى أشرنا إليها تنزح بقصص سمنى مطر إلى مستوى الأحلام . ولا غرابة في ذلك ؛ فالأحلام والأساطير تخضعان للأسلوب نفسه في التفسير كما هو معروف لدى الباحثين . خاصة بعد المعادلة التى أنجزتها نظرية التحليل النفسى بين ما يكشفه الحلم من رغبات مكبوتة منذ مراحل الطفولة ، وما تكشفه الأسطورة من رغبات ومشاعر يخلقها الخيال الجمعى .

ولا نريد أن نذهب بعيدا في هذا السياق السيكلوجى بحثا عن رؤية شاملة ، وتفسير نقدى جاهز لمجرى الميثولوجيا في قصص (عشبة) ، فليس ذلك من أهداف هذه الدراسة . وإنما يمكن أن يكون إشارة إلى إحدى الإمكانيات النقدية التى قد تنفتح للمتلقى من جراء قراءة قصص (عشبة) ؛ أعنى قراءتها من أجل تفسير الدوافع الذاتية (شخصية المبدع) وتحليل الخصائص النفسية في قصص الكاتبة . ولكن رغم ذلك فمثل هذه الإشارة تضعنا عند نقطة لها أهميتها في تشكيل الرؤية التى ستقف وراء التجليات الثلاثة . وهى أن صيغة التحول إلى الأسطورة تعبر غير مباشر عن معاني الخوف والتوتر والصراع أمام سطوة معاني السلطة والعزلة والهزيمة ، وسواء كانت قصص عشبة انعكاسا لسطوة الكتب وسلطة التحريم منذ مراحل

عشبة ، ومستقبل إليه روحها إشارة إلى استمرار المعنى الأسطوري الكامن في شخصية عشبة .

وإذن فإن منهج الإسقاط حول شخصية المرأة عند سلمى مطر عكس منهج الإسقاط حول المعتقدات عند الكتاب الذين عرضنا لهم فيما مضى من هذه الدراسة ؛ ذلك أنه إسقاط عكسى لا ينطلق من الأسطوري إلى الواقعى ، أو يفجر الواقعى من الأسطوري ، وإنما يجعل الأسطورة تنسرب من الواقع ، وتتخلق من الميكانيزمات السيكلوجية المتحققة في تفاصيله . وستكون مهمة سلمى مطر سيف أن ترينا الكيفية القصصية لمخطط التحول ، لدرجة أن مبنى القص وطاقتة الجوهرية سترتكز عند نقطة تجسيد عملية التحول من الواقع إلى الأسطورة فقط ولا شئ غيرها .

وقد اقتضى هذا المنهج مغايرة أساسية عما سبق أن عرضناه من تجارب القصة في الإمارات العربية . وسنكشف ملامح هذه المغايرة فيما سياتى من تحليل التجليات الثلاثة . وخاصة على مستوى الاستقلال بميثولوجيا الواقع ، وانتزاعه دوغا حاجة إلى الاستدعاء المباشر والمستمر بما يحفل به الواقع من معتقدات ميثولوجية كما فعل ذلك عبد الله صقر ومريم جمعة فرج مثلا . فقد كانا في حاجة إلى استدعاء ما تحتزنه الذاكرة من مفردات ميثولوجية مثل « أم رووى » و « الدراويش » وملكة الجن ، وما إلى ذلك من المعتقدات التى تتراءى عناصر منفصلة ، ترمبها طاقة القص فتستمد منها القوة ، وتخلق بواسطتها التوتر الدرامى .

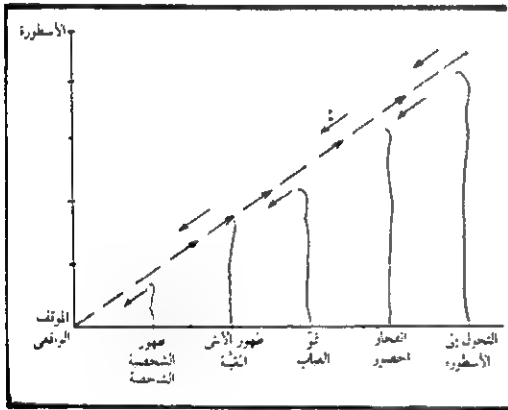
وحيث إن صيغة التحول إلى الأسطورة عند سلمى مطر لن تعتمد على إسقاط مفردات الميثولوجيا بوصفها عناصر جاهزة يراد منها شحذ الطاقة القصصية ، وإنما ستعتمد على عملية تحويلية تمتد تتخذ حجم القص بأكمله ، واتجاهات صيغة السرد بأسرها . . أقول : حيث الأمر كذلك فإن سؤالا هاما يثور أمام اختيار مفردة المرأة أولا ، وأمام عملية التحويل من الواقع إلى الأسطورة ثانيا .

في الشق الأول نرى أن اختيار ميثولوجيا المرأة يعبر عند سلمى مطر عن جملة من الدوافع السيكلوجية الاجتماعية . ذلك أن وراء تزوح الرموز إلى « الأنثى » استجابة لنداء العودة

وتترأى لنا طاقة القص في مجموعة (عشبة) ممثلة في ست وحدات تشكل نظاما متكاملًا لتسلسل الأحداث (القصة) .
كما تجسد الإمكانيات التي تتمدد في حدودها تلك الطاقة . وهذه الوحدات هي :

- ١ - الموقف الواقعي .
- ٢ - الشخصية الشاخصة .
- ٣ - ظهور الأثنى المغيبة .
- ٤ - غور الغياب .
- ٥ - انفجار الحضور .
- ٦ - التحول إلى الأسطورة .

ولا يعبر الترتيب المذكور للوحدات عن اتجاه تسلسل القص فقط ، وإنما يعبر بالدرجة الأولى عن تطوره وتناميّه . بحيث لا يكاد يصل عند الوحدتين (٥) و (٦) ، الانفجار والحضور ثم التحول ، حتى تكون طاقة القص قد انطلقت إلى أقصى مداها ، وتوسعت دون توقف وانعتقت من ثم عن نقطة البدء (١) /الموقف الواقعي ، لتخرج عن زمنه التاريخي ، وتدخل في زمن الميثولوجيا . ومن أجل ذلك يمكن لنا أن نتخيل خطأ بيانيا يحدد حبكة من هذا النوع في قصص (عشبة) بحيث يكون على النحو التالي :



وينطبق النموذج السابق على قصص المجموعة كلها كما ذكرنا ، مع تفاوت يسير في إحكام حلقات النموذج ، وتوثيق عراها بواسطة الخيال الأسطوري المتفجر في نهاية القصة . وربما كان من أهم وأدق قصص المجموعة من زاوية تدفق القص وانعتاقه تدريجيا من قيود الواقع قصة (النشيد) . فهي تبدأ

طفولة الكاتبة ، أو كانت انعكاسا من الذاكرة الموصولة بالرواسب الميثولوجية (بقايا المعتقدات وشظايا الأساطير في مجتمع الإمارات والخليج العربي) ، أو كانت انعكاسا لنظام الاستجابة للعقل الذي يؤكد علماء الأنثروبولوجيا وحدة بنائه على امتداد التاريخ البشري . ، فإننا نرى قصص (عشبة) على أنها اتجاه قوى نحو منطق التجريد الميثولوجي يستهدف خلق معاني متكاملة بواسطة الرموز والتحولات المكثفة التي تنتزع ردود فعل الخوف والتوتر والضيق في المجتمع .

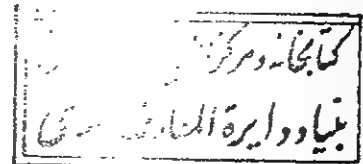
وبرغم أن هذا الاتجاه ينطلق من عدم مطابقة الواقع كما سنرى ، فإن الرؤية التي حددنا مجراها العام تنسم بالمنطق والواقعية العميقة ؛ ذلك أنها لا تركز على دلالة التفاصيل الخارجية ، وإنما تبحث في تطور ميكانيزمات الخوف والتوتر والضيق أمام السلطة والعزلة والهزيمة ، لثربنا المنطق الداخلي والحتمي لردود الفعل في هذا التقابل .

التجلى الأول :

طاقة القص لا توقف

يسيطر في قصص (عشبة) نموذج للقص يكاد يكون مضطربا فيها ، جميعا دون استثناء . وبسببه تتدفق طاقة القص بعفوية غير عادية ، وبسببها يستغرب المرء كيف يكون لها في نهاية الأمر تلك القدرة على خلق تحولات مضطربة نحو الأسطورة يظل المتلقي لها طوال القصة يتقمص دور « الآخر » (الشخصية الثانية بعد البطل) شاخصا يبصره لانفجار المعاني والرموز .

وبغض النظر عن التعادل بين صفتي النموذج والاضطراب اللتين يتنظم وفقهما أسلوب القص في مجموعة (عشبة) من جهة ، وأسلوب القص في الأساطير من جهة ثانية ، فإن تحليل « النموذج » أو توصيفه كفيلا بأن يعود بنا إلى البدء الذي نظرنا فيه إلى أن خاصية التوظيف الأسطوري تشبك بفعل الإبداع الفني في القصة القصيرة ، سواء وقع ذلك في وعي الكاتب أو في لاوعيه



« - إنها امرأة غبولة ، لا تملك رشداً . . وكانت تخرج عارية في الطرقات » .

وتتسلل إجابات الجدد والأم في وحدات صغيرة من نظام القصص ، لكنها لا تتوالى دفعة واحدة مستخرجة ما تخلفه من إضمار وتقاطع ، وإنما تتراتب جزئيات صغيرة تتدفق في منطقة الوجدتين الأساسيتين وهما : ظهور الأنثى المغيبة وغياب الغياب .

وتعمل حركة السؤال الذي ينمو في صدر الابنة ، وإجابات المنع والتغيب التي تنفوس صدر الجدد على تحريك طاقة القصص . واستفزاز تخيلة المتلقي ، وندائه للاندماج في موقف الشخصية الشاخصة (الابنة) . ومن أدق مظاهر هذا النداء ما يتخذه اتجاه السرد في القصة من تشخيص يثير التعاطف الكامل مع « دهم » والانجذاب لمعرفة سرها ، والاستغراب فيما يحيطها من غموض ، ودهشة ، وما تمارسه من طقوس وعزلة ومن الفقرات التي تتدفق بهذا النداء :

« . . كانت جميلة إلى درجة يخشى المرء أن يطيل النظر إليها ، لها تكوين جسدي جبار كأنه تكوين آلهة أسطورية . . . أسرة كما تأسر الفاضلة الإنسان المقموع . . كفها واسعة إلى درجة تثير المفاجأة ، رأسها يشبه تكوير رأس حمامة بيد أن ملامح وجهها تحمل سمة الصخر . . » (٩) .

وغضى مثل هذه الفقرات ، وغيرها مما يتصل بشرح أشكال نمو الغياب في صدر البنت وتأجج السؤال ، والرغبة في معرفة سر هذه المرأة المعزولة بسلطة الجدد . أقول : تلمس فقرات السرد متخللة الأسئلة والأجوبة الكابحة إلى أن تدرك الابنة سيرة هذه المرأة . ومن ثم ينفجر حضور « دهم » أمام الشخصية الشاخصة (انفجار الحضور - ٥) .

وينعكس حضور « دهم » في صور السرد ولغته . فحين اقتربت الابنة من حضورها الصامت جاءت إليها « رائحة منبعثة منها كأنها رائحة نخلة » ، ومنذ أن يبدو حضورها كنخلة يتسرب إلينا الحضور الشامل لشخصية « دهم » . ويستمر اقتران وجودها بوجود العناصر الأبدية ، ذات الصلة بالمرور والمثولوجي ، كالنخلة ، ورائحة التراب ، والقمر والليل ،

بموقف واقعي وهو موقف سلطة « الجد » ، رب الأسرة التقليدية (الأبوية) ومثل السلطة فيها ؛ فقد منع ابنه من زيارة امرأة اسمها « دهم » يدعى أنها سوداء ، ملعونة . ويتفق هذا المنع مع سياق التقابل الذي أشرنا إليه من قبل ؛ لأن الكاتبة تطرح معنى السلطة على أنه أكبر مثيرات الخوف والتوتر والضيق . ومن هنا يبدأ نسج التوظيف الأسطوري في القصة ؛ إذ تبدأ (الشخصية الشاخصة - ٢) في الوضوح ، وهي شخصية البنت . ويستمر وجودها بالطبع في الوقت نفسه الذي ينتجه القصص نحو الاندفاع التدريجي واستكمال جميع الوحدات . فلا تلمس القصة كثيراً حتى ندرك أن هناك (أنثى مغيبة - ٣) وهي « دهم » متهمه بأنها سوداء ، ملعونة ، عاهرة ، سكيرة مجنونة ، وأن لها عشرة أبناء سفاحين . ولا تثير هذه الأوصاف المغيبة لشخصية « دهم » إلا المزيد من الغياب (نمو الغياب - ٤) لدرجة يتحول منع الابنة من رؤية « دهم » لغزاً ينبغي معرفة أسبابه بالضرورة .

وهنا تنمو طاقة القصص ، وتتوتر حساسيتها بواسطة الإصرار على المنع (الجد) في مقابل الإصرار على السؤال (البنت) . إن هذه الابنة لا تجد سوءاً في شخصية « دهم » ولهذا تستغرب من موقف الجد الذي يكاد يفترسها غيظاً من زيارتها لها . ومن ثم يتكرر السؤال :

« أمي ما حكاية المرأة ؟ . . » ويصيف متعددة ، ومتقابلة مع الإجابات الكابحة ، المانعة التي تصدر من الجد ، أو من الأم . فمن إجابات الجد :

« - سأذبحك كدابة الزريبة إن شاهدتك مرة أخرى مع تلك المرأة الملعونة »

« - أنت عاصية ملعونة ، ورأسك هذا سأحرقه . . »

تسألين عن هذه العاهرة . .

ومن إجابات الأم :

« - جدك يمقت الذي يخالفه . . لا تثيري حنقه بالمرأة » .

« - إن هذه المرأة سمعة سيئة » .

« - لن يرحمك جدك . . كفى عن المرأة » .

« - إن المرأة التي تهلك ليست سوى سكيرة عريضة » .

وبريق النجمة الذى تراه الابنة فى عيونها ، والصحراء تحت مظلة الليل . . إلخ .

ثم تتصاعد تلك الصور مع انفجار الحضور ، حيث لا تكتفى الكاتبة بمجرد المعادلة بينها وبين مفردات ذات أثر ميثولوجى ، وإنما بتلك الأنثى المغيبة/المقهورة لأن تدخل مرحلة من التغريب والتجريد . وهى التى يتشكل منها انفجار الحضور تحولاً كلياً إلى الأسطورة (التحول - ٦) .

ولا يحدث هذا التحول أى استفزاز للمتلقي ، وإنما يشعره بلذة ، ونشوة كأنها لذة الاحتواء بما هو رهيب ، ومدهش ، ودافئ ؛ إنها لذة العودة إلى رحم الأنثى ورمزها الأموى الخالد ، الذى تقمصته الكاتبة فى وجود الشخصية الشاحصة (الابنة) ودفعت بها - من ثم - نحو الانغمار بالتكوين الأسطورى لشخصية الأنثى ، « دمة » فى مقابل سلطة السلطة الأبوية .

وفى هذه المرحلة الأخيرة من تدفق طاقة القص لن نشعرنا الكاتبة بنهاية محددة للقصّة ، كما لن تنفك من الأخذ بضميرها المتمثل فى وجود الشخصية الشاحصة لأن يذهب بعيداً مع صورة الأنثى المغيبة « دمة » . فقد كشفت لنا عن معلومات مفرقة فى العمق حول هذه الأنثى ، ربما كان من أهمها تلك العلاقة الثأرية المتبادلة بين « دمة » و « الجد » . (وهى علاقة موصولة بإرث ميثولوجى كما هو معروف) . فالأولى ترث قهراً بعيداً منذ سنة الجوع^(١١) ، التى باع الناس فيها عبيدهم ، وخافت أم « دمة » من أن تباع فحبست نفسها وجنت ، ومن هنا صممت « دمة » وحاصرت نفسها انتقاماً لأمها .

أما الجد (المالك) فيجاهر بكرهيتها ، ولكنه أحد العشرة من الرجال الذين أنجبوا منها عشرة أبناء . إنه المسحور بجماها وفتوها ورهبتها . ولكنه مأخوذ بقهرها أيضاً ؛ فيندفع لإسقاط جنينها ، ويجلدها دون فائدة . وحين تنجب الطفل يذبحه انتقاماً . وعندئذ أصبحت « دمة » عاهرة تماماً كعاهرات الأساطير ، تنام مع الرجال وتنجب منهم أطفالاً ، تنشدهم نشيداً رائعاً وسط الليل ، وتحت القمر ، ومع رائحة التراب ينطلق صوتها تجسيدا لحالة المخاض .

وجميع التفاصيل السابقة إنما تبنى خصوبة القص للتحول نحو أجواء الأسطورة لأنها تفاصيل لا تخلو من رواس الميثولوجيا-لكن مع ذلك فنحن نرى أن هذا التحول يبدأ منذ مشهد الليل الذى اقتحمته الابنة بصحبة (الشاعر المجنون) . فليس هناك ما هو أبعد مضياً نحو الميثولوجيا من الاهتمام إلى « دمة » بواسطة هذا الشاعر الذى جعلته الكاتبة يستيق ضميرها فى معرفة أسرار الأنثى المغيبة . وربما رمزت الكاتبة بهذا الشاعر للإلهام ، الذى سيأخذها للاحتواء برحم الأنثى . وربما رمزت به للقوة الروحية التحررة من الناس والسلطة والتقاليد ، والتى ستجعلها قادرة على تمثل منطق الاحتواء بالأسطورة .

وأيا كان الأمر ، فإن التحول إلى الأسطورة فى قصة النشيد لا يبدأ بدايته الأسيرة ، والمكتفة إلا منذ مشهد الليل . ويمكن لنا أن نتمثل ذلك من خلال الفقرة التالية :

« ذات ليل ، اكتمل فيه القمر وصار بديراً طُرق مجنون على نافذتى بعصاه وأخرجنى معه إلى بيت المرأة . يا لهول ما رأيت ، المرأة كانت فى أوج جماها وقوتها ، وجهها امتلاً بمزيج من الصلابة والسلام والألم الفاسى . عيونها كانت صافية صفاء يفوق بريق نجمة أو صحراء تحت مظلة الليل . وقد أشعلت ناراً فى وسط بيتها وهى لا تتوان أن تذكىها بقطع الحطب . . أف . لروعة حركتها تقترب من النار ، أشبه بحركة راقص يزواج بين الفرح والحزن والكلمات والمعانى وبين الصمت والكلام »^(١٢) .

إن أول مفردات الاحتواء بمنطق التحول إلى الأسطورة هى الليل . فهى مفردة ستستخدمها الكاتبة مرات عدّة ، ربما كان أوقع استخداماتها ما نراه فى الفقرة السابقة ، وفى فقرات أخرى من قصة (بحران نشوان) التى سيأتى ذكرها . بيد أنها هنا أوضح تأثيراً فى صياغة التحول إلى الأسطورة ؛ لأن الليل سيذكر برحم الأنثى الخالدة ، أما القمر/البدر فله منزلة خاصة فى الأساطير والميثولوجيا كما هو معروف . بل إن له علاقة قوية بدور الأنثى . فقد شخصه القدماء آلهة ، أو ربّة إلهة مثل « سيلينى » عند الإغريق ، و« لونا » و« ديانا » عند الرومان ، و« سوما » عند الهنود . ولاكتمال القمر الذى يشير إليه النص السابق

علاقة مغريزة « الأنثى المغيبة » تماماً ، كما أن له علاقة في الميثولوجيا باكمال الدورة الشهرية عند المرأة .

ومضى النص السابق مع مفردات أكثر إغراقاً ، واتصالاً بالميثولوجيا ، كالنجمة ، والصحراء ، والنار التي أشعلتها « دهمه » وسط البيت ، والراقص الذي راحت تجسد حركته حول النار وهي تقذف بقطع الخطب . . كل ذلك إنما يجسد المشهد المهور الذي ينقطع عن زمن الواقع التاريخي بدون شك ، ويجعل هذه الأنثى المغيبة إلى معنى مجرد يقابل أعق ما في الواقع من معانٍ وهو السلطة .

وينمو التحول السابق أسطوريا عندما صورت الكاتبة « دهمه » أنثى تنتفي الرجال وتبقى مع أحدهم أياماً فإذا تكور بطنها ، أفقلت خيمتها ، وانعزلت ، وتركت الرجل ييم حول الخيمة كالكلب . أما إذا جاء الوليد فإنها تعلقو بالنشيد الذي « يتغلغل في كل مكان . . . في البيوت والسكك . ويسرب إلى فؤاد كل فرد في البلدة » . وهكذا فإن الرجال يستقبلون الأطفال بكاء ، ويسترون ملامح وجوههم عن ملامح « دهمه » التي تخلقت في الطفل . . بينما هي . . واقفة كشجرة تحتضنها الليل الموحش .

إن هذه الطاقة التي ارتفعت بشخصية الأنثى المغيبة إلى مرتبة الأسطورة إنما هي تعبير عن كل قيم الخصوبة والعمل والحب والغذاء والتأثر واليلاذ ، ونحوها مما يتجسد في رمز « الأنثى الإلهة » . وهي بهذه المشابة قوة هائلة يجتمى بها وتصطنع الشخصية الشاخصة الأسباب كلها للدخول في كهفها . وقد عبرت الكاتبة بالفعل عن عملية العودة إلى رحم الأنثى في المقطع الأخير من القصة حين قالت :

« واقتربت من « دهمه » شعرت بالبدوار ، وتكور في داخلي بضرب في كل صوب من نفسي والتصقت مع المرأة . . وأنشدت . . « ص ٥٩ - المجموعة .

ويمكن لنا ملاحظة أن التحول إلى الأسطورة لا يعمل على شيء في هذه القصة مثلاً يعمل على الدفع بطاقة القص نحو الاكتمال والانشيال وفق نظام (حبكة) يصعب مقارنته مع نظام

الحبكة التقليدية ، وخاصة حين تبلغ القصة في أداء وحداتها الثلاث الأخيرة (نمو الغياب + انفجار الحضور + التحول) . ففي هذه المرحلة التي تستغرق ثلثي القصة تنمو لدى الكاتبة عناصر قصصية تعادل عناصر القصص في الأساطير ، كالنضاد بين الحضور والغياب ، والسؤال عن لغز محير ، والبحث عن طريق يهدي إلى شخصية غائبة قهراً ، والاهتداء إلى شخصية مساعدة (الشاعر المجنون) ، والاكتشاف لرغبة المنوع ، المغيب ، والانهاء عند نقطة موعلة في القصة ، ونحو ذلك من العناصر التي لم تغلق دائرة الطاقة القصصية كما يحدث عادة في الحبكة التقليدية ، وإنما أطلعتها نحو نقطة أكثر توتراً ، وخاصة عندما توقفت القصة عند مشهد الجلد الذي راح يضرب ابنته في الخاتمة قائلاً :

« سأجلدها إلى أن تخرج الروح الغربية منها . . إنها عموسة . . » ، ص ٥٦ .

ويتطابق النموذج الذي قمنا بتحليله في قصة النشيد مع سائر قصص مجموعة (عشة) . ففي قصة (الزهرة) يتمثل الموقف الواقعي في أحد فصول نمو الأمية حين تلتقي المعلمة الشابة مع الرجال لتعلمهم من أجل تغيير أوضاعهم الاجتماعية . ويتضح وجود الشخصية الشاخصة منذ بداية تشكيل الموقف السابق لتتمثل في شخصية خلفان . أما الأنثى المغيبة فتتمثل في هذه القصة رمزاً من ناحية ، ومعادلاً للرمز من ناحية ثانية . أو العكس ، مثلاً ورمزاً . ففي الأول تكون الزهرة رمزاً مجرداً لسياق متصل بين المعاني والقيم المغيبة في واقع الشخصية الشاخصة ، (خلفان) . وفي الثاني تكون جزءاً من شخصية المعلمة . فقد تراءت هذه المعلمة لخلفان صورة أخرى من الزهرة ، وروحاً لها ، بل ومثالاً حياً لسياق الاحتفاء بها .

وحين تدق القصة باهتمام خاص ومتواتر عند فكرة بحث خلفان الدائب واللافت عن زهرة يقدمها للمعلمة . يكون معنى ذلك التأكيد على أن الزهرة هي جانب الغياب في القصة . ولذا يتحرك اتجاه القص إليها بالتحديد تجسيدا لوحدة نمو الغياب . أما حين يتجاوز خلفان حياته اليومية/ الطبيعية بحثاً

أسطوري متصل ، يحتذى منطلقه العقل لمواجهة توتر الوحدة والخوف والضيق .

ومما يزيد من تفجر سياق أجواء الأسطورة في هذه القصة ، ويعمق مجرى القصص فيها امتلاؤها بمفردات ميثولوجية على غرار قصة (الشيد) ، كالبحر والليل والقمر والرفص والنخل والرماد والنار . بل إن فكرة خروج المرأة العارية من البحر لا تستبطنها الكاتبة من حالة النسوة والسكر ، وإنما من العلاقة بين القمر والبحر . فقد تراءت له استدارة القمر فتاة مولودة ، وحين خرجت المرأة بدت له في لون التراب النجمي .

ومضت طاقة القص بعد ذلك متدفقة بلا هوادة نحو الهاب وجود الشخصية الشاحصة (الحارس) بخيال مترافق حول الأنثى المغيبة . لم تنقطع تسرباته ، ولم تتوقف من أجل شحذ أى عنصر يغترب عن الامتلاء بأجواء الأسطورة ، بل إن القصة لا تنتهى بإعلان خيبة الحلم ، وسقوط الحارس عند ضرباته الهوائية الفارغة للمرأة العارية ، وإنما تنتهى بتوقف الضربات ، والعودة ثانية لاستمرار التنازع بين دخول الماء للمرأة أو حراسة البحر .

ويستمر هذا الشأن في بقية القصص . ففي قصة (ساعة وأعود) يظل الأب ينتظر ابنته المغيبة وهو في حالة بكاء وضحك . وهذه خاتمة كالبداية ؛ وذلك لأن الأنثى المغيبة (الابنة) تحولت إلى رمز لاشواق جميع أهالى البلدة للاحتواء بأنثى أسطورية واهبة تقيم العمل والحب والجمال والخصوبة .

وخلاصة القول - دون أن نستطرد في تحليل جميع نصوص المجموعة - يمكن الذهاب إلى أن الطاقة التي أعملتها سلمى مطر سيف في تحويل مفرداتها ورموزها إلى عناصر تتوحد مع صيغة اتجاه القص الأسطوري بما هو عليه من انفتاح ، ونحر ، وارتداد إلى المنطق المجرد ، واحتواء برزخ الأنثى/الأسطورة . أقول إن طاقة كهذه تكشف عن نداء قوى للخروج من دوائر الخوف/السلطة ، والتوتر/العزلة ، والصياغ/الطريفة ، دون أن تقع في واقعية مباشرة ، أو تلجأ إلى وسائط غريبة يمكن لها أن تعطل طاقة القص أو توقف نموها .

عن الزهرة فهذا يعنى بداية انفجار حضور الزهرة رمزاً أسطورياً متوثباً ، سواء من أحلام خلفان التي تجعله يمسك بضيقه زوجته فلما أنها زهرة ، أو من واقعه العادى ، حيث تمثلت له الأشياء كلها في هيئة الزهرة : عيناه ، العصفير ، الناس ، البحر ينث زهوراً ، غطاء رأس زوجته ، الطعام .

أما التحول الكلى إلى المعنى الميثولوجي للزهرة فيبدأ حين يرتاد الصحراء بحثاً عن زهرة جديدة يقدمها للمعلمة . ففي هذه الصحراء يجد الزهرة التي تذكرنا بفينوس وزهرة الخلود عند البطل السومري « جلجاميش » ، حيث تصفها الكاتبة على النحو التالي :

« جملة . . لم تقع عيناه في الحلم واليقظة . أغمض عينيه . وفتحها ، كانت ماثلة أمامه . زهرة تفوح بالدوائر اللونية التي غطت النحاس فصار أمواجاً باردة عاصرة . وكان خلفان ظلاً شفافاً مرتعشاً في البهجة الزهرية . نظر إليها كانت تتوهج بإشراق يسرق بقايا الدهشة من العيون ، تلتهم بأجراس شهيدة عسلى مطربة ، رهيفة كريق طفل ، تتلاعب مع الارتجافات الباردة . لتسيما الخارج من ألوانها . . » (١٢) .

وحين ركض خلفان خلف هذه الزهرة وقطع مسافات الصحراء ، وهجم عليها بما أوق من قوة ، لم يقبض سوى على حفنة من تراب ، قدمها لمعلمته ثم واصل التفكير في زهرة الغد .

وفي قصة (بحران نشوان) ينعكس الموقف الواقعي في شعور سلطان حارس البحر بالوحدة والصمت . تسكره النسوة ، فيتحول شخصية شاخصة نحو أنثى مغيبة تخرج له من البحر لتذكرنا بحوريات البحر في الأساطير . ونظراً لسلطة الغياب الفادح للأنثى في شخصية الحارس فقد راح - في بداية الأمر - يقاوم خروج المرأة عارية من البحر ، ويتهددها بالقوانين . الأمر الذي يشير إلى غم الغياب . ولكن سرعان ما يتحول اتجاه القص نحو تفجير حضور هذه المرأة في ذاكرة الحارس ووجدانه . ومن ثم التحول نحو الاندماج معها في عالم

ظلت القصة التقليدية تستخدمه وتستوعب من خلاله سطح الأشياء ، وحدود التفاصيل الخارجية .

التجلى الثاني :

زمن القص لا يطابق

ولكى نتفهم الدور الذى يلعبه الاتحاد مع الأسطورة فى قصص سلمى مطر سيف يمكن لنا أولا أن نحدد جانباً أساسياً فى الفكر الأسطوري وهو الذى يتصل بمحاولات الإنسان الأول لحل الكثير من المعضلات بواسطة الاعتقاد بشئانية العوامل المؤثرة فى خلق الكون أو الطبيعة ، وفى ميلاد الأحياء وموتها ، وفى الصراع بين القوى المختلفة ، الطبيعية والبشرية . وكان الاعتقاد بوجود عنصرين أو مبدئين هو الكفيل بتفسير ما يبغله ذلك الإنسان ، أو الاهتمام إلى ما يبحث عنه من مساع نحو الخير والخصب والاكتمال والأمن والسعادة والخلود إلخ . . . ويذهب بعض علماء إثنولوجيا الأساطير إلى أن الأساطير تعكس اجتماع الضدين فى الإنسان بالنسبة إلى العالم وبالنسبة إلى ذاته . . . العنصر المهم فى الأساطير هو السعى نحو السعادة الذى يجده المرء فيها : إنها باختصار تعبر عن الإحساس بأن فى الطبيعة ازدواجية وأن فى الإنسان ازدواجية وضدية لن يجد حلاً له فى حياته^(١٤) .

ويلعب الموتيف الثانى فى الميثولوجيا دوراً واضحاً نراه فى التقابل المستمر بين الذكورة والأنوثة ، الإله والإلهة ، الليل والنهار ، الشمس والقمر ، الماء والنار ، الجنة والنار ، البر والبحر ، السماء والأرض ، العالم العلوى والعالم السفلى ، الموت والحياة ، الخير والشر ، الروح والجسد ، وغير ذلك من صور التقابل الثنائى التى تحفل بها الميثولوجيا حتى على مستوى تقسيم الأبطال والشخصيات إلى أخوين أو أختين أو زوجتين أو إلهين أو بطلين .

ونرى أن هذا التصور الميثولوجى هو الذى سيشكل عملية الاتحاد مع الأسطورة فى قصص (عشبة) . وعلى ضوء نموذج مبنى القص عند الكاتبة الذى رسمنا خطه البيانى فيما سبق ، فإن الاتحاد مع زمن الميثولوجيا سيرتبط أساساً بالوحدات الثلاث الأخيرة (٤) و (٥) و (٦) ، وهى غو الغياب وانفجار الحضور والتحول إلى الأسطورة . وسنحاول فيما سأتى تحليل الكيفية التى وظفت فيها سلمى مطر الزمن المجسم أو الزمن

يكتسب مفهوم الزمن فى مجموعة قصص (عشبة) خصائص أساسية تتعد عن مفهوم المطابقة المنطقية لمفهوم الزمن الواقعى . سواء المنظم وفق ترتيب كرونولوجى ثابت للأحداث ، أو المنظم وفق ترتيب تاريخى صارم لا تتقدم فيه مرحلة على أخرى بأى شكل من الأشكال . وما كان لقصص (عشبة) أن تعتق من هذين المفهومين التقليديين للزمن لولا منهج توظيف الأساطير ، والعناصر الميثولوجية ؛ ذلك أن للأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن ، والتى تغاير الاستخدام الواقعى الفيزيائى أو التاريخى . ففى الميثولوجيا لم يكن الزمن معروفاً على أنه أحداث متسلسلة ومتعاقبة كما لم يعرف لها سياق تاريخى محدد . وإنما يقوم الزمن الميثولوجى على فكرة التجسيم . بل إنه - كما يرى أرنست كاسرر - زمن « بيولوجى يراه البدائى سياقاً لمراحل حياتية متباعدة الجوهر . فالظواهر الزمنية المتمثلة فى الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها . تعدّ دلائل على خطة حياتية مماثلة لخطة حياة الإنسان ، وكان الزمن يتجسم هنا فى إيقاع حياة الإنسان وحياة الطبيعة »^(١٥) .

وحيث إن الزمن البيولوجى لا يتصف بوجود حقيقى أو طبيعى ، بل إن له آثاراً تدل عليه ، وتجليات تتبدى فى الزمن الطبيعى ، كما تتبدى فى مظاهر النمو لدى الإنسان والنبات والحيوان التى تظل عمولة وفق نظام داخل مولدها وتحركها وقيامها وموتها بوصفها أجساماً حية . أقول حيث إن هذا الزمن بهذه المثابة فإن من المنطقى أن تذهب الأسطورة بعيداً فى التأمل بواسطة مغامراتها اندهشة ، فى تحليل الأشياء ، واختيار الظواهر ، وحل المعضلات ، بحيث يمكن النظر إلى هذا الذهاب المجسم للزمن ضرباً من الخيال الفكرى غير المقيّد .

وبناء على ذلك ، فإن أى تجربة قصصية تتوجه لتوظيف أبعاد هذا الزمن إنما ترتاد منهجاً تجريبيّاً ينعتق بزمن القص عن الواقع أولاً ، ويذهب به نحو نظر فكرى أكثر جوهرية من النظر الذى

البيولوجى إن جاز لنا التعبير عنه بذلك . والذى خلقت بواسطته زمنا متوترا بالخروج عن الواقع .

إن الأساس المنطقى لتوظيف الكتابة للزمن المجسم هو تحريك الشخصية الشاخصة فى قصص (عشة) وفق مذهب الثنائية الذى تستمد سلمى مطر النزوع إليه من الميثولوجيا . ونجعله من ثم أرضية فكرية ، أو تأملية للاتحاد مع الأسطورة . ذلك أننا نلمس بوضوح فى قصص (عشة) جميعها انقسام الشخصية إلى عالين يمكن أن نسميها بما نشاء من تسميات تنسجم مع وحدة « الموقف الواقعى » الذى تشخص منه . ولكن نظل جميع الأساء أو المصطلحات أو المفردات الرمزية دالة على ثنائية أساسية بين واقع تتمثل فيه (الأنا) الواعية وحلم تشخص إليه ، وتتمثل فيه (الهو) (أنا) أخرى لها زمنها الخاص بها ، والذى يجسمها فى صور ورموز وحركات مكثفة ، وبعيدة الدلالة لكنها مفسرة لكون كائنات سلمى مطر سيف جميعها تعيش الخوف من مصدر السلطة ، والتوتر من مصدر العزلة ، والضياغ من مصدر الهزيمة . »

فى قصة (ساعة وأعود) نرى كيف تفسر الكتابة خوف الأب وتوتره وضياغه بواسطة القذف بالشخصية المغيبة وهى « الابنة » محمولة بمشاعر الخوف والتوتر والضياغ . نفسها ، التى انفجرت فى داخلها بعد السجن الطويل . ولكى نفهم هذا التفسير ينبغى أولاتنية مفهوم الزمن الواقعى عن القصة الذى أشرنا له من قبل ، وتطبيق مفهوم الزمن المجسم (الزمن الميثولوجى) . إذ بواسطة هذا النظر سيكون تذوق حالة الاتحاد والاندماج التى خلقتها الكتابة بين الزمن الواقعى للشخصية الشاخصة ، والذى يعادل الجزء الأول من الثنائية (الواقع) ، وزمن الشخصية المغيبة ، والذى يعادل الحلم أو الزمن المجسم فى هيئة فتاة ذات علاقة قوية برمز الأنثى الإلهة ، الأنثى التى دأبت الكتابة تقود شخصياتها الشاخصة للاحتما بها .

إن التجسيم فى هيئة الأنثى المغيبة هو الذى يحقق لقصة (ساعة وأعود) حساسيتها القصصية الجديدة ، وهو الذى يبلغ بمستوى القص درجة التلاحم مع منطق الميثولوجيا ، وهو الذى يسرب من القصة ضربا من الأحلام الشعرية السيربالية ،

ويجعل منها شكلا من أشكال التعامل العقل مع الواقع المهزوم .

ولكى نقدر كيفية تجسيم الزمن فى رمز الأنثى ستلاحظ أولا أن الكتابة لم تلغ الزمن التقليدى نهائيا ، بل إنها ستبقى عليه جزئيا لتجسيد الجزء المقابل للحلم وهو الواقع . ولذا فنحن يمكن لنا أن نتتبع بسهولة سياق هذا الزمن من خلال حركة ضمير الراوى عن الأب . أو حركة الزمن فى اللغة التى يتحدث بها الراوى حول شخصية الأب بوصفه الشخصية الشاخصة فى القصة ، ونحو ذلك فى عبارة تبدأ بها القصة لتعزيز وجود زمن الحدث على المستوى الواقعى . إذ تقول الكتابة :

« يحكى فى بلدنا أن رجلا حبس ابنته فلم تخرج إلا مرة واحدة ، قالت : ساعة وأعود .. أبوها ينتظر أمام حافة الشارع ، ويبقى ساهرا الليل والنهار أحيانا يجلس وأحيانا يبكى .. » (١٥) .

لكن حين نغضى القصة بوحداتها على نحو متدفق ، ويتجسم زمن الأنثى فى مواقف متضاربة ، متناقضة ، وتتحدا الابنة الغائبة فى زمن الميثولوجيا . حيثلذ ينتقل الحكى إلى النخيل دون أن يستمر مع الراوى . ففى نهاية القصة .. « حكى النخيل أن أبا فى بلدنا حبس ابنته ، وقالت وهى متزينة برائحة الحناء ساعة وأعود .. » (ص ٤٤) المجموعة .

ولا يمكن تفسير نسبة انتقال الحكى من الراوى إلى النخيل ، وهى مفردة ميثولوجية ، إلا بأن القصة قد تمكنت فيما بين الفقرة الأولى منها والفقرة الأخيرة من أن تصوغ زمنا يجسم الحلم بحرية يمكن لها أن تخرج الأب ، وتخرج أهالى البلدة من دوائر الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياغ من الهزيمة .

وبين الفترتين المشار إليهما نرى كيف أشبعت الكتابة أولا « غور الغياب » بواسطة العودة إلى ضمير الراوى ، أو ضمير الأب متحدثا عن زمنه الواقعى بين فنية وأخرى ، معبرا خلال ذلك عن خوفه وتوتره وضياغه بعد غياب ابنته عنه ، وهى الشاعر التى يجسمها فى عطش النخلة التى تركتها الابنة بعد أن تعودت على سقيها .

تظهر العلاقة بين وجود البنت الغربية المغيبة بوصفها رمزاً أسطورياً ، وبين وجود الصيادين ، وإزدهار بيعهم وعملهم ، بل إن شهادة امرأة البلدة ستجسم هذه الأنثى جزءاً من أداة العمل والإنتاج . فقد مدت يدها للمشاركة في سحب الشبكة ، ثم « تناووها وأقل عليها قاع المركب » .

ويستمر الشهود في تجسيم مشاهد زمن الغياب الواقعي (ساعة) بصورة أشد كثافة وأكثر اختزالاً للحلم « أنا » الأب . فالشاب من البلدة . سيلتقى بها قبيل الغروب عند البحر ، وسيعشقها مخلوقة لا يوجد مثلها في البلدة . ثم ستراى له بجسدها موجه بعيدة ، ووردة رطبة في طوفان الريح . وما إن تنتهي هذه الشهادة التي قرنت بين الأنثى والحب حتى تعود الكاتبة إلى الأب الذي لا يزال يشخص للغياب في دائرة الزمن المحدد بالساعة . فتجده يحسم صورتها في أحد الطيور الجميلة وصوتها في صوت الطيور المحلفة حول النخلة ، وحزنها في النظر الدائم من النافذة .

وتأتى شهادة امرأة فقيرة من البلدة لتراها عارية الرأس والصدر ، وتسترها ثم لتقرن أمامها بفيض من البركة التي جعلت إحدى البائعات الفقيرات حولها تباع ما يكفى لمؤونة عام من القحط . ويراها تلميذ من البلدة فتجسم له شيئاً هاماً يخبئه في دفتره . وتراها عجوز في ظهر يوم حار . فتسكن معها في ظل جدار مسجد ، ويراها الموظفون فتجسم جزءاً من ملفاتهم التي يقللون عليها ثم لا يلقونها بعد اختفائها عنهم .

وتقوم الصور السابقة لغياب وظهور الأنثى (الابنة الغائبة) بهتك جدار الواقع . الذي تمثل في هذه القصة سجنًا تاريخيًا طويلاً . حكى عنه الأب والنخل والناس . ومعنى السجن هنا لا ينطبق على حضور الأنثى . لأن الكاتبة لا تجسم زمناً ميولوجياً لسجن المرأة « الواقعي » . وإنما ينطبق على حضور الرجل والمرأة . لأن القصة أتت على شهود الرجال والنساء والعجائز والأطفال ، وجعلتهم يمسكون في لحظات سريعة ما تجسمه الأنثى من دلالات الحلم / الأسطورة . مثل : العمل ، الإنتاج (الصيادون) الحب (الشاب) العلم (التلميذ) الحماية (العجوز) الأمانة (الموظفون) . وظلت القصة تختزل هذه التجسيمات في زمن ميولوجي لا وجود له

وتشبع الكاتبة - من زاوية ثانية - « انفجار حضور الأنثى » بواسطة تجسيم زمن ميولوجي لتلك الابنة ، ولدى جميع الشهود الذين تحدثوا عن رؤيتهم لها ، وفي أزمنة مختلفة أيضاً ، ستبدولنا في المحصلة النهائية استحالة جريانها في زمن القصة ، لسبب بسيط يتصل بأن الكاتبة حددت في البداية كل ما جرى من غياب الابنة في ساعة واحدة من الزمن « كل هذا حدث في فترة زمنية لا تقل عن ساعة » ص (٣٧) .

ولا يمكن تفسير هذه الاستحالة إلا بمفهوم الزمن الميولوجي الذي سيجسم لنا تلك الساعة الواحدة في سلسلة من الساعات والأيام والمواقف المتضاربة التي يعبر عنها شهود البلدة ، الشهود الذين استطاعوا بشهاداتهم أن يتقمصوا فعل البحث عن أنثى مفيبة ، وأن يصبحوا بسبب ذلك جزءاً متحققاً من زمن الأب . فالرجل من البلدة يراها في وقت متأخر من الليل (عند صلاة العشاء) فيبهره جمالها ، ويغاف عليها من نفسه . فقد كانت أمامه « مكحولة بلون الشمس الغاربة » . كانت عسلاً أسمر » . . ويعبر مشهد ظهور الابنة أمام هذا الرجل عن توتر العزلة عن الأب . لأن حضور ابنته هو حضور لحلمه بالخروج من ذلك التوتر . وسيعود التوتر إليه بمجرد أن ينتهي الرجل من شهادته ، إذ سيقاطع زمن الأب الذي هو جزء من زمن الساعة مع زمن رجل البلدة ، وسرود الأب فجأة وقالت ساعة وأعود لاشك أنها ضلت الطريق . مسكينة فقط تعرف طريق قدميها حول النخلة . . . »

ثم سترها امرأة من البلدة في الصباح ، وستناولها من كنفها قبل أن ترمى بنفسها في الشارع ، وستظل مع المارة ، والصيادين حتى يبيعوا سمكهم . وتتبع أحدهم . وتختفى ، ثم ستخرج له في يوم آخر ، وستركب قاربه ، دون أن يراها . وسيفاجأ بها تشاركه في العمل ثم تختفى ، فيبحث عنها دون جدوى ، لكنه سيجد أثراً لارتطام جسم في الماء ، وتجمع الأسماك حوله .

وتجسم هذه الشهادة مساحة أوسع في الحلم ، سواء بالنسبة للمرأة أو بالنسبة للأب . ففيها يطول الزمن إلى يومين ، وفيهما

على مستوى الواقع الطبيعي كما لاحظنا . بيد أننا لا يمكن أن نفصل هذا الزمن عن وجود الشخصية الشاخصة (الأب) . إنه جزء لا يجزأ منها ، بل إنه الجزء الخاص بال (هو) في هذه الشخصية . والذي ترسبت فيه النزوات البدائية والرغبات المكبوتة التي لم تستطع المخلوقة دون أن تجسم الشخصية الشاخصة طقس الأنثى المغيبة في داخلها .

ويتضح هنا أن الابنة ضد لثال الواقع . وجزء مقابل له . وقد استمدت الكاتبة التصور الميثولوجي نفسه الذي يذهب إلى وجود صراع دائم بين طرفي الثنائية ، فجعلت تجسيم الأنثى (للأب) للزمن ، يتقاطع مع تجسيم المهر (للأب) كاشفة بذلك عن تنوع شعري مكثف لحلم الشخصية الشاخصة (الأب) بالمعنى المطلق للحرية . فالأنثى المغيبة التي اندمجت مع النخل والطيور وموج البحر والصيداين والعشاق وتلاميذ المدارس والعجائز وعمل الموظفين إنما هي تلك الحياة بأسرها وقد تحررت تماما من الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضياع من الهزيمة .

ويتمتع الزمن على نحو قريب جدا عما سبق تحليله في قصة (تلعمش) ، وإن كان وجود الشخصية الشاخصة هنا أكثر التصاقا ، كما أن الأنثى المغيبة أكثر التحاماً بالميثولوجيا . فالأولى ابنة شابة لا تستطيع التحدث بطلاقة أمام أمها لما تمارسه الأم من سلوك لا ينسجم مع طقس : العلاقة الوثيقة التي تربطها بالقطة . أما الثانية فهي قطة ولود (أنثى مغيبة بحكم فهر الأم لها) تقوم الابنة بإخفائها مع قرب ولادتها . ويمضي زمن « المواقف الواقعي » في حدود اللحظات التي تشهد ولادة القطة الصغيرة . لكن - وفي الوقت نفسه - يتجسم زمن بيولوجي آخر هو الذي تنطلق فيه نزوة « الأنثى » (الشخصية الشاخصة) لتجسد حياة متحررة تقيم فيها البنت الشابة علاقات عميقة الجذور مع القطة .

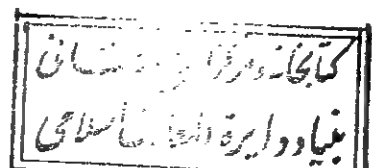
وفي خطاب القصة من زاوية ذلك الزمن نرى فقرات طويلة تجسم فيها الكاتبة زمن وجود القطة بواسطة ما يرتبط به هذا الحيوان الأليف من ميثولوجيا مغرقة . فالاعتقاد الشعبي بأن الآلهة أو الجن تقتص من كل من يؤدي القط ، أو يركله ،

يولد الفعل السيكودرامي عند شخصية الابنة ، وهو الاحتواء بالقطة الأنثى . والاعتقاد الميثولوجي بأن القط شيطان ينسج بسقوط المطر ، يجسم الكثير من الصور الميثولوجية في هذه القصة ، وخاصة في فقرات الحلاس الخالص بين الابنة والقطة عندما تحاول حمايتها بتخفيتهما في غرفة المطر ، استلهاما لما يعتقد الأطفال من أن المطر ينزل من غرفة مملوءة بالماء . ثم تتردد مفردة المطر ترددا ميثولوجيا عشرات المرات لتصب في كل مرة عند معنى الاحتواء من السلطة القهرية ، المتربصة بالأنثى المغيبة (القطة) .

وتستمر الجذور التي تربط القطة بالأسطورة في العمل على تفجير حضورها بوصفها حلماً مجسماً في سلسلة من الصور المتوالية ، إلى أن تستخدم هذه الصور مع ازدياد شعور الابنة بالخوف ، وتحول حركات القطة إلى سلوك يستفز وعيها . وحينئذ تقرر دفن القطة الصغار مع الزهرة في حفرة واحدة . وعند هذا الموقف الأخير تثرى القصة بعملية تجسيم الزمن . ذلك أن دفن القطة المولودة في التو يمثل جزءاً من الحلم بالعودة إلى رحم الأنثى الإلهة . . والاحتواء بها . بل إنها تشخيص مباشر لعملية النكوص خوفاً من الواقع ، وتشخيص مباشر لعملية الاحتواء المتوتر بالتماهي ، وخاصة من خلال طقس دفن الزهرة الذي يشير إلى الإخصاب ، وطقس دفن القطة الذي يشير كما تشير الميثولوجيا إلى غو المحصول^(١١) .

لقد فسرت هذه القصة حجم الخوف من الواقع عند الابنة كما جسمت حجم عزلتها وتوتر علاقتها بالآخر . فأقامت التقابل الثنائي بينها وبين القطة الصغار ، وبين أمها والقطة الولود . ولم يستغرق الزمن الواقعي في القصة ليلة مظلمة كسائر قصص عشية التي تستغرق أحداثها في رحم الليل . ومع ذلك فإن التجسيمات التي أشرنا إليها تطلق الإحساس اللانهائي بالزمن ، غاما كما حدث في ليل قصة الشيد وقصة (بحران نشوان) .

ويبقى أن نشير إلى قوة إحساس الكاتبة بالواقع رغم منهجها التجسيمي للزمن . وتبدي قوة هذا الإحساس غالباً في الإبقاء على طيف التقابل بين الأسطورة والواقع بعضها فوق البعض ،



من حذوذ العزلة ومن توترات الواقع ومخاوفه . وذلك ليس بواسطة تصوير الزمن الواقعي للقصة ، وإنما بواسطة تجسيم الزمن بعناصر الميثولوجيا . وقد استطاعت الكاتبة عن طريق المفارقة بين الحرية بمفهومها العقلي والميثولوجيا بنزوعها البدائي الظاهر أن تقدم لنا صيغا درامية متجذرة في طبيعة الذهن العادي . وأن تكشف لنا عن حالات إنسانية يصعب التعبير عنها بوسيط القصة التقليدي : حالات التناقض والتقصص والانقسام والثنائية والغياب والحضور والتحول ، ليس بوصفها حالات عارضة ، وإنما على أنها حالات واقعية ، يفصح بها واقع حياتنا السيكولوجي خاصة تلك التي تنبع من فعل الاحتواء من عزلة الواقع وهزيمته ومثاله المصطنع بزخرف الحياة اليومية المتبدلة .

إن فلسفة توظيف الزمن الميثولوجي عند سلمى مطر تنحصر في أن الإنسان لا يعيش زمنه الخاص به وإنما يعيش زمن الآخرين ، يتقمصه بقوة ويفعل به انفعالا حادا يحمله إلى جزء حميم من تجربته الذاتية ، ثم لا تستطيع أى تجربة إنسانية أن تجسم قوة التقمص وضغط الانفعال مثلما تفعله تجربة الأسطورة .

التجلى الثالث :

التشابك والإسقاط العكسي

الأساس الذي يتركب منه التشابك والإسقاط العكسي في قصص التوظيف الأسطوري عند سلمى مطر هو سقوط أى شكل من أشكال التعارض بين الأسطورة والواقع . فالكاتبة لا تتصور على الإطلاق إمكان وجود أية أوهام بين هذين العالمين يمكن هنا أن يسدا عليها الطريق أمام دفعها بطاقة القصة للتنقيب المتفرس في عناصر الميثولوجيا ، والمتشبع بالحدس والدهشة في اكتشاف جذور الواقع ، أو أمام غوصها المستمر في عمليات تجسيم الزمن كما رأينا فيما مضى ، أو أمام نموذجها في نظام القصة الذي تتحرك اتجاهات صيغها نحو تحول أساسى إلى الأسطورة .

وكان الأسطورة جزءاً من التفكير العقلي للشخصية الشاحصة . ويدلنا على ذلك مشهد خاتمة القصة الذى نشخص فيه للصباح وبعد انقضاء سلسلة مشاهد الاحتواء برهة الليل وقد اجتمعت فيه مفردات الواقع والأسطورة في آن :

« في الصباح وجدت الأم ابنتها الشابة نائمة وهي تختصن قطنها الميتة . وتحت ظل شجرة مخلوعة وفي التراب تنام خمس قطط لحم باردة »^(١٧) .

ولن تنقطع فكرة الاحتواء بالظلام عن قصص سلمى مطر . فمن خلاله يظل الزمن مطلقاً يعانق شتى رموز الميثولوجيا ، وبواسطته تعزل « الواقع » عند نقطة محددة ، وتطلق الحلم منذ أن يبدأ لديها تسرب غياب شخصية الأنثى .

وسنلاحظ في قصة (غياب) أن الظلام يتجسم في مفردتين ميثولوجيتين هما البحر والموت اللذان ستلجأ إليهما الابنة حلاً لمعضلة بحثها عن السعادة . ستطلب الموت راضية ، وستدخل البحر كما تفعل بطالات الأساطير ، وسيعتقد الجميع أنها قد وجدت السعادة حقاً ، مقابلاً للعذاب الذى وجدته في صور الواقع . وبين طرفي العذاب والسعادة ، سيتحرك الزمن في باطن كل من الشخصية الشاحصة (الأم) والأنثى المغيبة (الابنة) مجسماً الغياب والحضور الميثولوجي لهذه الأنثى ؛ خاصة بعد أن عجز الواقع عن درء عذابها ، فصارت مسكونة بأرواح تهجس بحلمها في الاحتواء بالظلام .

وقد جللت الكاتبة هجس الابنة برغبة عارمة في إشباع جميع الصور التي يستنبطها الهلاس بالميثولوجيا كما هو جين أوصلت الابنة أمها إلى مرحلة العجز عن تقديم السعادة بمعناها الميثولوجي ، بأن راحت تصنع غملاً أحلت فيه شعورها نفسه بالعذاب ، كما أحلت فيه عجزها نفسه عن الإمساك بالسعادة .

وتتمثل الخلاصة النهائية لتوظيف الزمن الميثولوجي في قصص سلمى مطر في خلق مفارقة تقرب كثيراً من فلسفة السريالية ، قوامها التوق الشديد إلى الحرية والخروج الأبدى

وقد سبقت لنا الإشارة إلى أن ميكانيزمات الإسقاط العكسي تنطلق باتجاه صيغ طاقة القصة من الواقع إلى الأسطورة . ولعل نموذج القصة عند الكاتبة الذي حصرياً في ست خطوات متصاعدة (راجع النموذج) يوضح لنا الكيفية القصصية لذلك الإسقاط . ولن نقوم بإعادة تحليل النموذج تفسيراً لهذه الكيفية في هذا الجزء من الدراسة وإنما سنقوم بتحليل خاصة الإسقاط في مجال فصل طاقة القصة من ناحية ، وفي مجال التركيب المعقد لعالمى الواقع والأسطورة من ناحية ثانية ، وصولاً إلى ما تشعب به عملية كهذه من رؤية تنأى بجميع الأوهام الفاصلة بين العالمين جانباً .

إن أهم القصص التي يتشابه فيها العالمان بعمق شديد هي (التشيد) ، و (ساعة وأعود) ، و (بحران نشوان) ، و (الزهرة) ، و (العرس) ، و (هيام) وقد عرضنا لبعض هذه القصص ولذا سنحاول النظر فيها لم نعرض له فيما مضى .

سرى في قصة (العرس) امتداداً لصورة الأنثى المسكونة بالأرواح ونفحات الآلهة الأسطورية ، سواء في حالة تجسد زمنها الظاهر الواقعي ، أو في حالة تجسد زمنها الميثولوجي حين تبدو بالفعل مسكونة بروح تجعلها في نهاية القصة تخلق وتصفق بجناحين .

وأهم ما تلتقطه الكاتبة من الواقع لبناء بطلنة القصة « حامية » هو أنها امرأة ذات حظ عاثر في الزواج تزوجت خمس مرات وفي كل مرة تخرج من بيت الزوجية مجللة بالخيبة . وكان من الممكن أن تفضى هذه الصلة الأولية بالواقع إلى بناء شخصية واقعية ، خاصة وأن الكاتبة لم تظهر « الشخصية الشاخصة » مباشرة وإنما تقمصت بعدها في ضمير الراوى ، مما جعل للسرد القصصى سطوة خاصة في الدفع بتاريخ مسيرة البطلنة ، وتقديم صورتها في حالة من الوقائع والمواقف التي تجعلها تدريجياً إلى عالم الأسطورة .

ورغم أن الكاتبة قد درجت على أن تقيم التحول الكل للأسطورة في الربع أو الثلث الأخير من القصة كما في القصص التي عرضنا لها ، فإن مفهومها المكرس في اتجاه إلغاء الوهم

القائم بين الأسطورة والواقع يجعلها تقيم منافذ في طبيعة مجاوزة الواقع واختراق حدود صورته اليومية . ونرى ذلك في التفاصيل التي ستشملها سيرة البطلنة . إنها تزف إلى الزوج الأول فتجزع ، وتنحصر منه بسكين حتى تتحين الهروب من صورته العارية ، وتلجأ إلى شجرة ينمية لتبكي أمامها ، ثم تعود إلى اللعب مع الأطفال ، وحين أعيدت إلى الزوج رجعت بشباب حراء ممزقة . ثم تزوجت من الثاني فواجهت زوجاً غريباً من الرجال ، يعلقها بالسقف ويعريها ، ويدور حولها كنور ويرقص منتشياً ، ثم يضربها بالسوط ، ويسجنها في غرفتها ، ويخرج إلى سمرة . وجاء زوج غنى ثالث ، وحملها إلى بلده ، وأسكنها قصرًا مليئاً بالجوارى والخدم . وما إن أنجبت منه بنتاً حتى تزوج بعدها باثنتين ، ففكرته . وتزوجت الرابع الذي أحب أن يأكلها فظل يأكل ويسمن حتى لم يعد قادراً على القيام ، وهربت منه . فكان الخامس زوجاً قادراً يتاجر في المواشى فلم تحتمله ، ورجعت شبه مريضة ودخلت حالة الكآبة البشعة ، فبذت امرأة تسكنها الأرواح . إلى أن بلغت مرحلة الهلاس ونجسيم العرس الأسطوري ، الذي خلقت فيه مصففة بجناحين .

ولا مراء في أن تفاصيل زواج بطلنة (العرس) تنطوى على استباق ظاهر لعناصر الميثولوجيا ، خاصة تلك التي صورت الأزواج على ما هم عليه من الفسوة البالغة ، والسادية المتوحشة ، أو تلك التي أظهرت براءتها المفرطة ، وعزلتها المطلقة عن صورة الرجل ، أو تلك التي دفعت إلى تكرار التجربة الزوجية خمس مرات ليتكرر معها رد الفعل نفسه بالهروب والغياب . ولا يتنافى منهج الكاتبة مع هذا الاستباق ، لأنه استباق قصدي يشير في تصورنا إلى أن الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة ملغية تماماً .

وحين غضى أكثر في تحليل هاجس إلغاء الوهم ، وإقامة التشابه المركب بين العالمين سنجد إشارات كثيرة لدى الكاتبة في هذا السياق أبلفها تلك الفقرات التي تبدأ بها القصة ، كقولها :

« حامية كانت من نساء البلدة اللواتي يلاحقهن سوء الطالع . امرأة لا تكاد تفارقها رائحة الرماد ، كطيور مغمضة الأجنحة » (١٨) .

ورقص الزوج الثاني ، والقصر الذي سكنت فيه مع الزوج الثالث ، والمطوع الذي قرأ عليها آيات القرآن ، والجنى الذي قيل بأنه سكنها ، والكى ، والبخور ، والملح الذى استخدم لطرده الروح الشريرة عنها .

لقد شكلت هذه المفردات مع ثيمة : حالات الزواج الخمس أرضاً لتشابك صور الفعل الدرامى ، وتبادل الإسقاط من مواقع متعددة ؛ فبواسطتها ظلت الكاتبة تستيقن التحول الكلى إلى الأسطورة ، مستعينة بوجودها فى رواسب حياتنا الاجتماعية فى الخليج والجزيرة العربية ، ويكونها عاملاً مهماً فى توظيف لغة تنسجم مع أطروحة إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع . ذلك أن تلك المفردات والقيمات أغرقت لغة الكاتبة فى كثافة تعبيرية لم تحل منها جميع فقرات القصة على الإطلاق . ليس من أجل إغراق المتلقى فى الرمز والتكثيف الشعرى ، وإنما من أجل التوازن مع علاقات التشابك بين عالمى الأسطورة والواقع .

إن اللغة التعبيرية التى تستخدمها سلمى مطر ليست من قبيل التوق المجرد إلى الشعر ، وإنما هى انعكاس لتأسيس فكرى يلغى الوهم بين عالين ، ويدمجهما فى مجسم واحد وقد أثبتت تجارب كثير من كتاب القصة والرواية والمسرحية أن اللغة التعبيرية مظهر أساسى للحساسية الجديدة فى مثل هذه الفنون ، وخاصة عندما تركز على رؤية تؤسس الاندماج والتشابك ، والإسقاط بين أكثر من واقع/ حقيقة/ عالم .

وسنلجأ إلى اقتطاع فقرة من قصة (العرس) تأخذنا بقوة نحو ما نذهب إليه ، وتدفع بنا إلى تحليل انفجار حضور الأثى « حمامة » ، ونحوها الكلى إلى الأسطورة فى خاتمة القصة . والفقرة تأتى فى بداية وصف التحول ، وبعد أن انتهت من أزواجها الخمسة ، ويشتت من جميع أساليب العلاج .

« طرقت الأبواب والنوافذ ، وعبرت الطرقات والمؤسسات إلى البحر . . حتى أيقظت فضول البلدة لتجربى وراءها وسط دوائر لهاثها . فى ذلك اليوم الذى

وتدفع الفقرة السابقة بحدس التحول إلى الأسطورة والاستباق به قبل معرفتنا لأية معلومات عن بطلتها ؛ فهى فقرة توصف « الشخصية المغيبة » بمفردات لا تغادرها عناصر الميثولوجيا . فالبطلة اسمها « حمامة » ، والحمامة فى المعتقدات الشعبية رمز للوداعة والبراءة ، لدرجة أن الكثير من الشعوب تحرم صيدها .

وقد لاحظنا أن الكاتبة قد استخدمت هذا الاسم أكثر من مرة ، كما هو فى قصة (قيس هوى) . كما استخدمه قصاصون آخرون مثل مريم جمعة فرج فى بعض قصصها . ويعبر استخدام هذا الاسم عند سلمى مطر عن فكرة إزالة الوهم بين عالمى الأسطورة والواقع خير تعبير ؛ فهو من جهة اسم له دلالة الميثولوجية كما ذكرنا ، لكنه من جهة أخرى أحد الأسماء الشائعة فى بيئة الإمارات العربية والخليج العربى ، وهذا يعنى أن الكاتبة لم تصطنع مثل هذا الاسم لاصطناع رائحة الأسطورة . إنه وظيفة ، وجعلت منه إحدى الصور النفسية التى تجسم العلاقة بالواقع ، والعلاقة بالأسطورة فى آن

إننا قد نجد أن صفة البراءة والوداعة تقتربان بجميع الشخصيات المغيبة (الإناث) فى قصص (عشة) . لكنها فى قصة (العرس) تقترب وتظيفيا بالفعل القصصى أكثر مما هو حادث فى بقية القصص ، لسبب أساسى هو أن البراءة فى شخصية « حمامة » هى التى تؤدى إلى تكرار فعل الهرب من الأزواج الخمسة ، بما فرضوه عليها من عزلة وسلطة .

أما المفردات الأخرى فى الفقرة السابقة فلا تقل فى تأثيرها الميثولوجى واتجاهها نحو الاستباق بهذا التأثير من أجل تعزيز الصلة بين عالمى الأسطورة والواقع . وهذه المفردات هى « سوء الطالع » و « رائحة الرماد » و « طيور مغمضة الأجنته » . وسيستمر إثبات مثل هذه المفردات التى تشكل موتيفات تلعب من قاع الميثولوجيا كالشجرة البيتية التى بكت « حمامة » أمامها ، والليل الذى زوجت فيه ، ثم أعيدت فيه ثانية إلى الزوج ، ثم فرغت إليه بعد نومها فى النهار ، والنياب الحمراء التى عادت بها من الزوج الأول ، والنور الخافت ،

نهضت فيه حمامة كانت البلدة مليئة بصحو غريب ، السماء كانت صافية ، وكان حمام كثير يحلق في الأعلى ويسد منافذ السماء ، والبحر كان هادئا ومليئا بزبد أبيض ، ونخلات البلدة لم تكن تحمل ذرة غبار ، وحتى عيون أهل البلدة كانت متيقظة ، فعندما نهضت النساء من نومهن أتاهن شعور أن البلدة ستشهد عرسا^(١٩) .

منهم .

إن انعكاس تجلّي التشابك والتركيب الدرامي على ميكانيزمات نموذج القص عند سلمى مطر شديد الخصوصية لسبب يتصل بمنهج الإسقاط ، وهو المنهج الذي اعتمد إلغاء الوهم بين الأسطورة والواقع ، وراح يتسقط شطابا الميثولوجيا ويتسلسل بها على مستوى نمو شخصية الأثنى والشخصية الشاخصة ، وصولا إلى مزيد من التدفق لطاقة القص ، ومزيد من الخيال في تجسيم الزمن ، ومزيد من الكثافة التعبيرية في اتجاهات اللغة والصور .

ولا ينطبق المنهج السابق على قصة العرس فحسب . إنه ينطبق بالخصوصية نفسها على قصص الشيد وساعة وأعود والزهرة وبحران ونشوان وهيام ؛ لأنها أنضج قصص المجموعة وأهمها . كما أنه ينطبق على بقية القصص مع تفاوت قليل في نضج الانعكاس المشار إليه فوق أرضية العلاقة المركبة بين الأسطورة والواقع ، دون أن يعنى ذلك تحلّي الكاتبة عن منهجها ورؤيتها في مواجهة سلطة الواقع ، وغياب الحرية ، بواسطة نموذج المركب القصصي المشحون الذي اعتادت عليه طوال تجربتها القصصية^(٢٠) .

في قصة (هيام) تفصح الشخصية الشاخصة عن وجودها ، وتمثل في الأب . وأمام هذا الأب ينمو غياب ابنته بموتها . لكنها تتحول إلى حلم يطوف عليه ، فتجسم صور شئ من الهيام والحب والبراءة . وينقلب غياب الأثنى (الابنة) إلى حضور عميق يمازج بين وجود الابنة الواقعي ، ووجودها الميثولوجي ممثلا في صور وعناصر تترقّق في ذاكرته دون توقف .

وتوظف الكاتبة في قصة «جنهار» عناصر بسيطة ويومية ، تتمكن من إحالتها إلى عناصر مقابلة للميثولوجيا . إن الصمت

ونرى أن الفقرة السابقة تدق بعنف على سخونة الإسقاط والتشابك الدرامي المركب في القصة . فالفقارء يصل إليها بعد سلسلة المفردات والقيمات الميثولوجية السابقة ، وقد تبقّظت مشاعره وتبيات أفكاره لقبول تحول سينم بحرق الواقع فعلا دون أن يسقط من نسجه ، أو أن يتحرر من منطق . ذلك أن الفعل الذي ستقبل عليه البطلة لا يخرج عن كونه ضربا من خيال مجنون يدفع به الهلاس نحو ما هو غير متوقع استمرارا للقبول بمنطق التحول إلى مشهد العرس الأبيض في نهاية القصة . لكن الكاتبة لا تعنى ذلك على الإطلاق . فالقصة لا ترسم في خاتمتها عرسا أسطوريا يغنى فيه أهل البلدة جميعهم ، وترقص جميع النساء ، ويصفق الأطفال وتغزل النخيل متطاوعة مع العرس ، وتتحوّل حمامة إلى كائنة تشبه القطن تخلق حولها كائنات لا صلاح لها ، ويؤق لها بعريس مجرد من ملابسه ، ويؤف معها في عرس أبيض تخلق بسببه مصففة بجناحين . . أقول إن الكاتبة لا ترسم مشهد العرس الأسطوري هذا لتقول إن : طلتها قد بلغت مرحلة الجنون والهلاس ، وإنما رسمت ذلك المشهد لتجسم الحلم بثورتها العنيفة المضادة للعزلة والسلطة والخوف .

قد يتراوح وجود احتمال الجنون فعلا ، لكن ليس من أجل صياغة منطق السيكولوجى الخالص ، وإنما من أجل صياغة التلاحم ، وإلغاء الوهم القائم بين الأسطورة والواقع . ولعل المؤشرات الفصيحة الدالة على أن مشهد العرس تجسيم للحلم بالثورة على هزيمة الواقع ، وليس تجسيدا لحالة الجنون كثيرة نجدناها في الكيفية الميكانيكية التي جرى بها التخطيط للمشهد في خاتمة القصة . بدءا من الفقرة السابقة وانتهاءً بالتحليل .

وفي سياق هذا التخطيط سنرى كيف تبدأ اللغة التعبيرية في تقليل إفصاحها بالواقع اليومي ، كما سنرى حرصا شديدا من الكاتبة على إفراغ جميع صورها وتجسيماتها التعبيرية من أية

والخدس ، وتعدد الاحتمال .. إلخ ، مما يشير إلى إدماج طاقة النص في فعل حرية الإبداع .

ثالثها : التركيب الدرامي المعقد بين الأسطورة والواقع بواسطة منهج الإسقاط العكسي الذي يرمي إلى إلغاء الوهم القائم بين العالَمَين ضمن مركب قصصي تشابك فيه التجسيمات والصور ومستويات كثافة اللعبة والرموز والرؤى ...

وانتهت الدراسة نحو تحليل هذه التجليات في تجربة الكاتبة سلمى مطر سيف ، وتوصلت إلى تحديد ملامح قدرتها وموهبتها في تجسيد تلك التجليات الثلاثة على نحو مباشر . ويمكن أن ننحدر فيما يلي أهم المظاهر التي تجعل منها كاتبة تمتلك حساسية جديدة مغايرة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات والخليج العربي :

* قدرة الكاتبة على خلق غودج واضح لمركب قصصي مضطرب لا تتحرك صيغته وطاقته في قصة أو في قصتين ، وإنما تتحرك بنضج ووعي في جميع ما كتبت من القصص القصيرة . وسواء كانت الكاتبة واعية لوجود مثل هذا المركب أو غير واعية فإن انبثاق النموذج في تجربتها جعل من الأسطورة مكوناً جوهرياً لمفهوم القص ، ومغذياً أساسياً لخيال الطاقة القصصية ، وهو ما لم تشهده تجربة قصصية أخرى في الإمارات العربية .

* برغم ما تعلق برؤيا الكاتبة من احتمالات مستمرة برمز الأنثى المغيبة في الأسطورة أو في الواقع فإنها لم تبعث روايت هذه الرؤيا في صيغة صراع اجتماعي بين الرجل والمرأة . أو صراع بين المرأة والمجتمع ، وإنما اتخذت منها وسيلة لصياغة الخوف من السلطة والتوتر من العزلة والضيق من الهزيمة .

* لا يمكن التفريق بين قوة إحساس الكاتبة بالواقع وقوة إحساسها بالأسطورة والميثولوجيا ، فهي تمتلك ناصية الإحساسين بمعنى لا تنقصه الدقة . ويقف هذا التوازن المشدود ، المتوتر وراء توازن العناصر الأسطورية والعناصر الواقعية في مركبها القصصي . فكما نجد في قصصها مفردات وشخصيات وصوراً مفرقة في ميثولوجيتها نجد شخصيات ومواقف وأحداثاً ترتبط بنقطة الارتكاز في

المهيب لبطلته القصة بقبائل صمت الإلهة ، وزواجها من عشرة رجال يذكر بزواج الأنثى الإلهة (عشتار) ، وخلودها إلى النسيج وقراءة القرآن وسط ثروة النساء في بيتها يضمن عليها هالة روحانية صافية .

وأخيراً توظف الكاتبة الصدفة في خاتمة القصة . فقد وافقت بطلتها على زواج جديد ، وراحت تستعد لعرسها في الصباح ، لكن حين دخلت تعد القهوة اشتعلت فيها النار واحترقت .

وقد كفت الصدفة في قصة جنهار عن كونها صدفة ، وأصبحت جزءاً من المركب القصصي الذي يزيل الفاصل بين الأسطورة والواقع . فقد ركب عنوان القصة من مفردتين ميثولوجيتين وهما الجنة والنار ، وفسرت ذلك بصدفة واقعية ظاهرية لا غير . ذلك لأنها حين وصفت استعداد بطلتها للعرس ، وصفتها وكأنها تستعد للذهاب إلى الجنة ؛ فقد صلت الفجر ، وقراءت القرآن ، وتدهنت بالعود والعطور ، وليست الثوب الأحمر المطرز ، وكحلت عينيها . أما حين اشتعلت فيها النار فقد وصفت استسلامها وسكونها وهي تردد لا إله إلا الله محمد رسول الله ، ثم خرجت من الرمد راتحة البخور .

خلاصة :

لقد انطلقت دراستنا لتجربة التوظيف الأسطوري في القصة القصيرة من مقدمة نظرية تؤكد على خصوصية العلاقة بين القصة القصيرة والأسطورة ، ليس من واقع كون العناصر الأسطورية مجرد صور واستخدامات ثانوية طارئة ، وإنما من واقع كونها عناصر بنائية ، تلعب دوراً كبيراً في تحديد الجوانب الإبداعية العميقة الغور في التجارب الحدائية للقصة القصيرة . وقد افترضت الدراسة من أجل بحث هذه الحساسية القصصية الجديدة أن المركب القصصي مصاغاً من عالمي الأسطورة والواقع يقود إلى مجموعة من التجليات القصصية حصراً أهمها في ثلاثة :

أولها : تدفق طاقة القص ، وبلوغه مرحلة يمكن لنظام الحكمة فيها أن يتحول إلى نظام النموذج .

ثانيها : عدم مطابقة زمن القص للواقع ، وتوقه لمفهوم الزمن الميثولوجي الذي لا تدرك أبعاده إلا بوسائط الخيال

إن هناك خطورة شديدة في استمرار ذلك النموذج على التوتيرة نفسها وعدم انقطاعه عن تجسيد الإحساس بالواقع والأسطورة في آن . وهناك خطورة أشد في الإلحاح على رمز الأنثى أو الاحتفاء الأبدى بوجودها الميثولوجي ما لم ينطلق ذلك من دراسة ، ومراجعة للطبيعة الإبداعية في هذا الرمز . كما أن هناك خطورة ثالثة في الإبقاء على حيلة شخص ذات الكتابة بواسطة وجود « الشخصية الشاخصة » . . وأخيرا فإن هناك خطورة رابعة في استمرار كَر بعض المفردات والصور الميثولوجية دون سبر أغوارها في الذاكرة الشعبية ، ومن ثم تجسيدها بمخيلة إبداعية متحررة . وأنا أعنى في ذلك تلك الصور والمفردات التي تردت في بعض القصص مثل (عشة) و (غياب) و (جنتار) و (في أحد البيوت) ولم تبعث بآثار عميقة ، وممتدة . ذلك لأن الكتابة أنفجحت استخدامها ، وتوظفها في قصص مثل : النشيد وساعة وأعوذ والعرس والزهرة وتلعثم .

أما أكثر الأمثلة أهمية فيتصل بمستقبل الاتجاه إلى ذلك المركب القصصي المعقد الذي درسنا كيفيته الإبداعية في إحدى التجارب الإبداعية المعاصرة . فقد طرحنا منذ مقدمة الدراسة أن تفجير طاقة القصص المعاصرة لن تقوم لها فائدة تأخذ بنا نحو اعتناق الحساسية القصصية الجديدة إلا بواسطة خلق مركب قصصي ينسج فيه خيال الواقع ، كما ينسج فيه خيال الميثولوجيا ، دون النظر في أيها أسبق أو أكثر أهمية . ففى عملية تركيبية كهذه لا توجد حدود فاصلة بين ما هو واقعي وأسطوري ومثالي وذاتي وموضوعي . . إلخ ، ذلك أن المدى القصصي كل واحد لا يمكن تجزئته ، أو تحديد مناطق ينحل فيها القصص وأخرى يتدفق فيها بقوة .

وأخيرا فإن أهم ما يتخيل في خلاصة هذه الدراسة هو أن ما ينجزه القصص المعاصرة أو ما سينجزه من كشوف وإمكانات في ضوء الخيال المركب من الميثولوجيا والواقع سيشكل المستقبل الحقيقي للإبداع في القصص المعاصرة . ليس أمام تقنيات القصص المغايرة التي استعيرت من الفنون الأخرى ومن العلوم والتكنولوجيا وإنما أمام فنون عريقة كالشعر ، وأخرى جاهريية كالسينما .

الواقع ، خاصة مع تجسيد الأحلام والانقسامات والاحتمالات ، والشائيات ، والمخاوف المترددة ، والخيالات غير المقيدة ، ونحو ذلك مما ينطلق في نموذجها القصصي من « موقف واقعي » دائم كما رأينا في تحليل النماذج .

* تمكنت الكتابة من صياغة أحد اتجاهات الزمن التي تنسم بالتعقيد الشديد وهو الزمن الميثولوجي ، ومعادلته باتجاه الزمن الواقعي ضمن هدف واحد وهو تجسيم الزمن ، وجعله ظاهرة غير محدودة الوجود في الظاهر .

* تتميز تجربة قصص (عشة) بقدر متوازن من الذاتية تفترق إليه كثير من تجارب القصة القصيرة في الإمارات العربية والخليج العربي . وأرى أن الكتابة قد استطاعت أن توجد لتجربتها الذاتية منطقة غير محايدة ، ومنحازة على الدوام مع بطلاتها المسكونات بالأرواح والمعتقدات الميثولوجية المفرقة ، وهي المنطقة التي تتحرك فيها الشخصية الشاخصة في نظام النموذج الذي حددناه للمركب القصصي . ورغم أن الشخصية الشاخصة ترتدى ثياب الراوى في بعض القصص فإنها ظلت غمطا متفخا ، تحركت فيه ذات الكتابة في حدود ودوافع الاحتفاء برموز الأنثى ، وأنصحت خلاله بإشارات كثيرة يمكن أن تفيد ملاحظات الدارسين والنقاد السيكلوجيين^(٢١) .

* لم تنفض الكتابة في جميع ما قرأت لها بأى تخطيط نظري للتوظيف الأسطوري في تجربتها القصصية ، ومع ذلك فإن تحليلنا السابق يكشف عن وضوح نظري لا تنقصه الدقة في هذه التجربة . وقد يعبر ذلك إلى أن أى تأسيس نظري في مجال خصوصية علاقة الأسطورة بالإبداع لن تقوم له قائمة إلا فوق ممارسة إبداعية ناضجة . وقد أشارت الكتابة في مجموعتها القصصية إلى مصطلح « أسطوري » أربع مرات^(٢٢) لكنها لم تعن بهذه المفردة سوى التجسيم والوصف التعبيري غير المباشر .

ورغم كل ما تحققه سلمى مطر سيف من إمكانات جديدة ومغايرة في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية فإن سؤالها مهما يمتثل أمامها بقوة . . وهو كيف ستطوع مركبها القصصي . النموذج مع إمكانات الحدائث في الإبداع القصصي مستقبلا .

المراجع والهوامش :

- ١ - انظر دراستنا انتحار الذات وانهار القصة حول تجربة محمد الماجد في القصة القصيرة ودراسة « الانتهاء من العزلة » حول إمكانات استجابة القصة القصيرة في الخليج العربي لشاعر الهوية والانتفاء القومى .
- ٢ - انظر مجموعة الخشبة عبد الله صقر أحمد ، مطبعة دبي ، بدون تاريخ ص ٥٦ .
- ٣ - انظر قصة عاشق الجدران القديم ، مجموعة كلنا نحب البحر ، إصدار اتحاد كتاب وأدباء الإمارات . الشارقة ١٩٨٦ ص ١٠٧ .
- ٤ - انظر مجموعتي محمد حسن الحرى . الخروج على وشم القبيلة ، دار الكلمة للنشر ١٩٨١ ، والثانية « حكايات قبيلة ماتت » دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ .
- ٥ - انظر قصة قالت النخلة للبحر مجموعة السباحة في عيني خليج يتوحش عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٢ ص ١١ .
- ٦ - قصة البیدار ، مجموعة البیدار . عبد الحميد أحمد ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٧ ص ١١٣ .
- ٧ - قصة « ثقب » ، مجموعة فيروز ، مريم جمعة فرج ، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات ١٩٨٨ ص ٤٩ .
- ٨ - فراس السواح لغز عشائر ، دار الغربال ، دمشق ط ١٩٨٦ ص ٢٥ .
- ٩ - قصة التشيد مجموعة عشبة ، سلمى مطر سيف ، دار الكلمة للنشر ١٩٨٨ ص ٥٣ .
- ١٠ - مرت دول الخليج العربى ببعض الأعوام التى ساد فيها الكساد الاقتصادى والفقر وتسبب فى إفلاس الكثيرين وهجرهم كما هو فى بدايات هذا القرن وفى الثلاثينيات ويتعارف الناس على تسمية هذه السنوات بسنة الجوع أو البطاقة أو نحو ذلك . ولذا فإن إشارة الكاتبة عن سنة الجوع ترفد بما يروى من أخبار شعبية عن مثل هذا الحدث ..
- ١١ - مجموعة عشبة ص ٥٣ .
- ١٢ - المصدر السابق ص ١٧ .
- ١٣ - ما قبل الفلسفة ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٠ ، ص ٣٦ .
- ١٤ - الأسطورة والرمز ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ، منشورات وزارة الإعلام الجمهورية العراقية ١٩٧٣ ، ص ٧٣ .
- ١٥ - مجموعة عشبة ص ٥٣ .
- ١٦ - يسود فى المعتقدات الشعبية تصور شائع حول القط بأنه تعويذة للإخصاب وبعض الشعوب تعتقد أن دفن القط يعمل على كثرة المحصول . وفى المعتقدات الشعبية فى الخليج والجزيرة العربية الكثير مما يشير إلى علاقة القط بالجن والعالم السفلى كالتى عن ضربه أو إهدائه وكالتخاذ وسيلة لفك عقدة خوف من يعتقد أنه مسكون بالجن ، وذلك بأن يرمى القط فى وجهه ليشفى بعد ذلك .
- ١٧ - المصدر السابق ص ١٠٥ .
- ١٨ - المصدر السابق ص ٨٩ .
- ١٩ - المصدر السابق ص ٩٣ .
- ٢٠ - ينطبق منهج الإسقاط الذى نحلله على قصص أخرى لم تنشر فى المجموعة مثل قصة فى أحد البيوت ، المنشورة فى الملحق الثقافى لجريدة الخليج ١٩٨٢ وقصة اللحظة الأخيرة المنشورة فى جريدة البيان ١٩٨٨ .
- ٢١ - تعبر الكاتبة بصورة لا واعية عن رغبة الاحتواء بالأشئ على صميمها الشخصى فى استعارة الاسم الذى اشتهرت به فى الكتابة القصصية والصحافية وهو : سلمى مطر سيف : ذلك أن هذا الاسم يتضمن الإشارة لثلاث مفردات ميتولوجية لها دلالتها فى تجسيد رغبة الاحتواء . فالأول (سلمى) هو اسم بطلة أسطورية عربية عاقبها أهلها مع حبسها (أجأ) ومسحاً جيلين انتقاماً منها ولا يزال الجبلان باسم أجأ وسلمى قائمين فى نجد بالجزيرة العربية . أما مفردتا مطر وسيف فهما مفردتان لها تاريخ ميتولوجى لا ينفصل عن معنى الاحتواء بشكل عام .
- ٢٢ - القصص التى ورد فيها ذكر مصطلح أسطورى هى التشيد و بحران وثوان و هيام .

ترحب (فصول) بإسهامات كتابها من أنحاء الوطن العربي كافة ، وتسعد بدعوتهم إلى المشاركة في
معاورها القادمة :

- زمن الرواية
- جماليات النص الشفاهي
- الممارسة المسرحية
- حاضر الشعر العربي

وترجو المجلة أن تقدم الدراسات مكتوبة على الآلة الكاتبة أو بخط واضح ، وأن لا يتجاوز عدد
صفحات الدراسة ثلاثين صفحة .

● حوار ونصوص

مع فيليب هامون

وكانت حينئذ في الرابعة والعشرين من عمرها ، لدراسة الأدب في باريس . وقد بدأت بالفعل في التحضير لرسالة عن الرواية الجديدة تحت إشراف لوسيان جولدمان ، ولكن سرعان ما دعاها الوضع المتفجر في العلوم الإنسانية وخاصة في مجال السيميوطيقا إلى ترك موضوع دراستها من أجل البحث عن جذور معرفه أكثر تعقيداً ، وبدأت رحلتها مع كيفية تكوين الرواية بوصفها جنساً أدبياً ، ثم تحولت إلى ماهية السرد إلخ . . كانت هذه الفترة ، أيضاً ، هي التي شهدت الحلقة الدراسية (السينار) التي كان يعقدها بارت Barthes في مدرسة الدراسات العليا في باريس . وشهدت الفترة ، بالمثل ، توافد الباحثين على معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية الذي كان يشرف عليه كلود ليفي شتراوس Levi-Strauss وكان يضم قسماً لغويًا - سيميائيًا . وفي تلك الفترة أيضاً ، أدت العلاقة التي ربطت كريستيفا بفيليب سولرز Sollers إلى أهم إنجازات مجموعة « تل كل ، Tel Quel » .

وكانت تلك المجموعة شديدة الارتباط بتودوروف وبنفثيست ولاكان . وكان سولرز قد قدم في إطار السينار البارقي في نهاية سنة ١٩٦٥ دراسته الملهمه عن ما لارميه ،

فيليب هامون (١٩٤٠ -) Philippe Hamon ولد في مقاطعة بريتان Bretagne شمال فرنسا ، ودرس الآداب القديمة والحديثة وتاريخ الفن في السوربون وعين سنة ١٩٦٨ في جامعة رين RENNES حيث كان يدرس الأدب الحديث ، وكانت فرنسا في تلك الفترة تشهد موجة من الاضطرابات في جميع المجالات ، شملت التعليم والثقافة ومختلف المؤسسات .

وعمل الصمعيدين الأدبي والسياسي ، كان هناك إنصات لما يحدث في الشرق (أى أوروبا الشرقية) ، خاصة بعد نشر نصوص الشكلايين الروس ، وكانت اللحظة تاريخية أيضاً ، إذ بدأت العلاقات بين الشرق والغرب تأخذ في التقارب . ونعتبر جوليا كريستيفا J. Kristeva التي وفدت إلى باريس عشية عيد الميلاد سنة ١٩٦٥ من نتائج هذا التقارب ، إذ حصلت على منحة من الحكومة الفرنسية ، إبان حكم ديغول ،

• قدم فيليب هامون وأدار معه الحوار هدى وصفي .

وجينيت ، وتودوروف . وشارك فيليب هامون ، من داخل الجامعة ، في تطبيق وتقنين وتكييف هذه المناهج الحديثة من خلال السيمينار (الحلقة الدراسية) الذى عقده في جامعة رين Rennes والذى أكد فيه التنظير لأساليب السرد ، واهتم فيه بتأصيل الأسلوبية البنوية في الدرس الأكاديمي ، وانتقل بعد ذلك إلى جامعة السوربون الجديدة (باريس ٣) حيث رأس قسم الأدب واللغة الفرنسية ، وحيث يواصل نشاطه البحثي والتعليمي . وقد ترجم الكثير من أعماله إلى مختلف اللغات . وقام بالتدريس في الجامعات الأجنبية (الولايات المتحدة ، ج . م . ع . ، ألمانيا ، هولندا) . وقد حاول هامون في أعماله أن يعالج مجالات السرد المختلفة في عدة أعمال تطبيقية ، واهتم بشكل خاص بمشكلات الوصف الأدبي ومشكلات الشخصية الروائية ومشكلات الكتابة الواقعية .

وتخصص هامون في الدراسات الخاصة بنسق الشخصيات في العمل الأدبي . وكان قد حصل على درجة الدكتوراه في رسالة عن نسق الشخصيات في أعمال إميل زولا ، مما جعله متخصصاً في أدب المرحلة الطبيعية في الإبداع الروائي الفرنسي .

والحوار الذى تقدمه جاء على هامش السيمينار (الحلقة الدراسية) الذى عقد في قسم اللغة الفرنسية بآداب عين شمس والذى استمر أسبوعين ، توقف فيه هامون أمام مشاكل الواقعية في الكتابة الأدبية ومشاكل الخطاب « المقيّد » كما يسميه le dis-cours contraint ، وقدم تحليلاً لنصوص متعددة من القرن التاسع عشر وبداية العشرين (زولا ، موباسان ، فلوير ، بروت ... إلخ ...) . وبالإضافة إلى هذا الحوار ، فقد كتب فيليب هامون مقالاً قصيراً خصيصاً لمحبة لمجلة (فصول) بعنوان الأدب = حرية + قيد ، تقدمه بعد الحوار .

حيث نسب إليه الفضل في التقارب بين الأدب والنظرية الأدبية ، حيث قيل « إن ما لارميه يرى أن الأدب يرتبط بالعلم ارتباطاً وثيقاً » . ومن هنا تناغم مشروع « تل كل » وجهد ما لارميه ، سعياً وراء تأكيد التجريب في الأدب ، ومجاوزة الأنواع والحدود ، وفهم الأدب بوصفه تعبيراً عن الوعي بالذات في علاقتها بالموت ، من حيث هو - أى الموت - انتحار حقيقى ، من أجل عودة سطوة اللغة ، وعلى نحو يجاوز به الأدب حدود الذاتية الخاصة بوعي المؤلف . ولقد كان في اهتمام ما لارميه بالبلاغة وفقه اللغة والدعوة إلى التأمل السيميائي ، بالإضافة إلى مشروع الكتابة الداعية إلى المستحيل بوصفه أفقاً ، كان في ذلك ما جعل من عام ١٩٦٦ سنة « تنوير » كما دعاها فرانسوا دوس F. Dosse في كتاب (تاريخ البنيوية) Histoire du Structuralisme الذى ظهر الجزء الأول منه في نهاية سنة ١٩٩١ وتبعه الجزء الثانى في بداية سنة ١٩٩٢ .

وكانت الرغبة في التجديد في مجالى اللغويات والنقد الأدبي تلاقى معارضة شديدة في أوساط السوربون القديمة التى قاومت هذه التيارات ، وناهض التيار الذى يداع عن التاريخ (الأدبي بالذات) وتيار فقه اللغة التقليدى والقواعد المقارنة ، الكثير من الأطروحات التى قدمها أنصار التجديد . وشارك فيليب هامون مبكراً في هذه المعارك ، سواء بالنشر أو بالاشتراك في المؤتمرات العلمية وبعد ذلك بإصدار (مع تودوروف وجينيت) مجلة « بويطيقا » Poétique التى انطلقت في تلك الفترة بقوة اهتمت لها الأوساط البحثية العالمية . وشهدت الفترة الممتدة من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥ تأججاً فكرياً لافتاً ، بعد ظهور الأعمال التى أصبحت فيما بعد نصوصاً تأسيسية في الفكر النقدي المعاصر ؛ ونعني بها أعمال بارت ، وفوكو ، ولاكان ،



هـ : فيليب هامون ، تعد اليوم من الوجوه اللامعة و للنفذ الجديد ، في فرنسا . فما تقول في الاتجاهات النقدية الحالية ؟

ف : أقول إن المشهد النقدي أو البحثي الحالي في فرنسا « هادئ » ، بمعنى أننا ابتعدنا كثيراً عن الفورات الكبيرة و غليان الفترة السابقة (أقصد من سنة ١٩٦٥ إلى سنة ١٩٧٥) حيث كنا نشهد مولد كتاب جديد كل شهر ، كتاب مهم للغاية ، كتبه جينيت ، أوبارت ، أولاكان ، أوليفي شراوس ، أوتودورف ... إلخ .

وفي هذا الوقت نفسه ، ولد العدد الأول من مجلات لها ثقلها ، مثل (بوطيقا) أو (أدب) أو (لغات) .. إلخ ، أو تراجم لا يستهان بها لكتابات الشكلايين الروس أو ياكسون أو يوليس Jolles أو هيلمسليف .. إلخ . أما اليوم فإن غلاة البنيويين قد ماتوا (وكان آخرهم جريماس الذي توفي في ٢٧ فبراير الماضي) . وبدأت تظهر بشكل لافت محاولات تقييم وتجميع على شكل رصد مقنن ، أو مؤتمرات حول قيمة يعينها ، أو أعمال جماعية تحمل أغلبها اسم « نظرية الأدب » ، أو معاجم مثل (معجم بوطيقا) أو (معجم الأسلوبية) أو (معجم الأدب) ..

الخ . وتلك بالترتيب منشورات لاروس هاشيت والموسوعة العالمية . وهناك أيضا رصد تاريخي كالذي قام به فرانسوا دوس في كتاب من جزئين تحت عنوان (تاريخ البنيوية) (١٩٩١ - ١٩٩٢) وهو محاولة صادقة لإبراز أهم سمات مرحلة ثريه للغاية . إذن ، نحن إزاء عصر مواجهة ، مراجعة ، عصر تجميع ، عصر تبسيط تعليمي على ما يبدو ، فالعديد من السلاسل تنشر طبعات للمؤلفات الشهيرة مصحوبة بتعليقات وتحليلات تضع في حساباتها معطيات وإنجازات علوم السرد والأسلوبية ، أما المناهج الكبرى التي كانت تطالب بالهيمنة (مثل البنيوية ، والتحليل النفسي ، والنقد الاجتماعي ، والتناول الماركسي ، والسيميوطيقا) فإنها وإن بقيت فاعلة ، لم تعد راغبة في فرض سطوتها على نحو ما فعلت في مراحلها الأولى .

نحن في مرحلة أكثر انتقائية ، وقد لا يكون ذلك بالشئ الإيجابي . وعلى كل ، فبالإضافة إلى هذا الجهد التجميعي ، فإننا نشهد تفجراً في البحث ، مجالات وسلاسل ، منها على سبيل المثال سلسلة (بويطيقا) ومجلة (بويطيقا) نفسها ، منشورات سوى Seuil ، ولكننا لا نرصد تياراً واضحاً يمكن أن يكون محدد الملامح ، وربما تكون (كتابات) التي تنشرها دار النشر للمطبوعات الجامعية P.U.F. مع عناوينها المختلفة ومناهجها المتعددة شهادة واضحة على ما أقصده بكلمة « تفجر » . أما الدراسات « النسوية » التي تأخذ أهمية كبرى في الولايات المتحدة ، فإنها لم تشكل في فرنسا مجالاً حقيقياً للبحث . وأحدث المحاولات النقدية هي التوليدية الأدبية-Genéti-que littéraire (مارك دي بيازي P.M. de BIAZI) التي تعنى بشكل خاص بما قبل العمل الأدبي : المرسدات ، المخطوطات ، الملفات التحضيرية .

وهذا الاتجاه تهتم به حالياً جماعة من الباحثين في المركز القومي للبحوث الاجتماعية ، وتعمل من خلال معهد - أقيم خصيصاً لتلك الدراسات - ويدعى معهد النصوص والمخطوطات الحديثة (ITEM) . ولكننا نعود فنقول إن كل الاتجاهات الآن : مثل الأسلوبية ، أو التاريخ الأدبي أو السردية أو الفلسفة أو التوليدية الأدبية ، أصبحت تتعاضد سلمياً بعد طول صراع على السلطة (نذكر المعركة الأدبية الشهيرة بين بارت وبيكار سنة ١٩٦٦ النقد والحقيقة - نقد جديد أم دجل جديد ؟) وأصبح الجميع الآن يعملون في صمت .

حالياً ، نحن في عصر الكتب المعنية بموضوع خاص أو مؤلف ما أو قضية معينة . على سبيل المثال : (الشعر والحكي) لدومينيك كومب D. Combes أو (الشعر الحديث وبنية الأفق) لميشيل كولو M. Collet أو الدراسة الأخيرة لجريماس عن (سيميوطيقا الأهواء) ؛ تلك هي الأعمال التي نلتفت إليها اليوم بدلاً من إعلاء شأن مدرسة ما أو جماعة ما أو منهج ما ؛ أما التوجه الآخر الذي نستطيع أن نرصده ، فهو مرتبط بمحاولات « التحفيز » في القضايا الكبرى التي تلازم الفكر الإبداعي منذ بداياته الأولى للتقنين والتنظير ، ونعني قضايا مثل المفارقة ، الإيقاع ، الواقعية .

هناك اليوم كتب لامدارس أو تيارات أو اتجاهات . وربما رصدنا ميلاً خاصاً إلى دراسة الفنون (التصوير ، الموسيقى ، العمارة . .) في علاقاتها المتشابكة مع النص الأدبي . ويعتبر لوى مارين L. Marin رائداً في هذا المضمار ، أي في مزجه بين صورة - للقراءة ، وصورة - للملاحظة (كان هذا محور المؤتمر المهم الذي عقد مؤخراً بمنحف أورساي Orsay) ، وفي بحثه عن العلاقات بين الخطاب العلمي والخطاب الأدبي . ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى أعمال ميشيل سير M. Serres .

هـ : « الواقعية » إشكالية قديمة وقضايا ترتبط بقضايا معاصرة . ما رأيك ؟

ف : إن إشكالية « الواقعية » وعلاقته النص التخيلي بالواقع ، بالمرجعية ، من القضايا التي لم تحسم في الدرس الأدبي وتعاود الظهور على فترات ، وبالحال ، وتستحوذ حالياً على اهتمام الباحثين . وأعترف أنها من القضايا التي أحب أن أعود إليها ، وربما تناولت السؤال بشكل آخر : ما الأدب ؟ ومن زاوية سؤال آخر : كيف يجعلنا الأدب نصدق أنه يحاكي الواقع ؟ مثل هذه التساؤلات تعفينا من البحث بأى ثمن (انظر أعمال سيرل Searles و بافل Pavel) عن « الاختلافات » بين النص التخيل والنص الحقيقي .

إن المرجعية هي فعل متأصل بعمق في فعل الكلام ، وأن نتكلم يعني أننا نتكلم عن شيء مع أحد . وبالفعل ، فإن ما يعنينا هو « عن » و « مع » . فالواقعية إذن ليست سمة « فطرية » لهذا الخطاب أو ذاك ، ولكنها علاقة ،

وإذن ، هي بناء وإنتاج مشترك لرسالة ما ولشركاء في فعل الكلام ، وعلينا كما أوضح بارت أن نتكلم عن « أثر الواقع » ، فالأدب لا يبعدنا عن الواقع ، بل على العكس ، يعيد بناء علاقتنا بالواقع بصفة مستمرة . ولكن يبقى أن نعرف أن كل نوع أدبي أو كل طليعة أدبية تبنى « أثرها الواقعي » الخاص بها . ولزيد من الإيضاح ، علينا أن نقيس المسافة بين رولان بارت طبعة سنة ١٩٦٨ و رولان بارت في آخر أعماله عن الفوتوغرافيا (الحجرة المضيفة la chambre claire) حيث نجد أن المفهوم « الآلي » نسبياً والشكل لما يدعوه « التفصيل » detail أو ما يسميه « الخطأ في البنية de default dans la structure » قد أصبح أكثر ثراءً بإضافته البعد الوجودي والتداولي الذي يشبه الدقة التي تسمح بها الفوتوغرافيا أو ما يسميه بارت « البونكتوم » (punctum) .

إن هذه المسافة بين أعمال بارت سنة ١٩٦٨ وأعماله التي أصدرها قبل وفاته ، هي دليل نموذجي على الشوط الذي قطعه البحث في هذه الفترة .

هـ : ما إسهامك في المشهد النقدي العالمي ؟

ف : إن إسهامي متواضع فأنا قد ولدت « بحثياً » عام ١٩٦٦ عندما قرأت - بانيهار ، ودون أن أفهم أحياناً - الكتب الكبيرة : (الكلمات والأشياء) لـ (فوكو) ، (كتابات) لـ (لاكان) (الدلالاتية البنيوية) لـ (جريماس) . . إلخ ، وهي كتب ظهرت كلها في هذه السنة ؛ وأنا ومعى مجموعة من الباحثين الجامعيين من جيل تدين هذه الكتب . وبصفتي معلماً ، حاولت أن أشرك في قراءتها آخرين ، ثم ولدت هذه الكتب في نفس الرغبة في محاكاتها ؛ فبعد المرحلة التي سيطر فيها النقد الانطباعي والمحاولات الوضعية لتاريخ الأدب ، جاءت هذه الكتب لتقدم تصوراً صارماً في تناول . ونطقت إلى مناطق تحليل جديدة تماماً . وإذا كانت هناك مساهمة من جهتي ، فهي تتلخص في محاولتي أن أشق طريقاً في منهج السردية أو علم السرد (وقد نحت تودوروف هذا المصطلح في كتابه قواعد الديكاميرون) عبارة عن مجالين محددين للبحث . ويعني ذلك أنني في إطار السردية توقفت أمام مفهوم « الشخصية الأدبية » وحاولت أن أطبق في دراسة هذا المفهوم مصطلحات مستمدة من منهج متجانس (وقد أمدتني

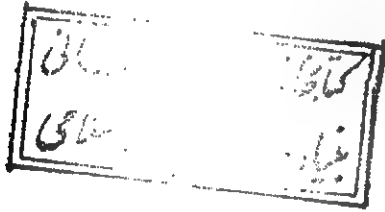
السيمولوجيا يمثل هذا التجانس) . وهذه المقاربة حررتني من تناول السيكولوجي الانطباعي التقليدي .
وفضلاً عن ذلك - وضد التيار التسلطي لعلم السرد ذاته ، حيث « كل شيء حكى والحكى في كل مكان » -
حاولت أن أشق طريقاً في الدراسات الخاصة بالوصف الذي اعتبره يشكل ، بالإضافة إلى الأبنية السردية والأبنية
الشعرية وأبنية الحاجة والأبنية الإيقاعية ، النمط الخامس الشكلي (لا أتكلم هنا عن « نوع أدبي ») الخاص بتنظيم
التلاحم بين مختلف أنواع المنظورات . وتدين هذه الدراسات لمن سبقون من أمثال جينيت ودراساته عن « حدود
الحكى » ومقالات ريفاتير عن الأنسقة الوصفية التي ظهرت في الأعداد الأولى من (مجلة بويطيقا) ، وقد حاولت أن
أبلور فضاء نظرياً محدداً قدر الإمكان حول هذا الموضوع ، سواء من خلال عملي المسمى (مدخل إلى تحليل
الوصفي) Introduction a l'analyse du descriptif الذي يتم على وجه الخصوص بالنمذجة الشكلية
للمنظورات الوصفية ، أو من خلال أعمال أخرى مكتملة مثل (النص والأيدولوجيا) Texte ideologie أو
(معارض) Expositions ، وهي محاولات من أجل طرح العلاقة بين هذا الشكل (الوصف) والسياق
الأيدولوجي والتاريخي ، خاصة في القرن التاسع عشر الفرنسي (العصر الذهبي للرواية الوصفية) . وفي أثناء
عملي هذا ، حاولت أن أقتن من أجل الدراسات الأدبية مفهوم الأيدولوجيا الذي كان يبدو لي أنه قاصر على مجالات
بحث أخرى مثل السيمولوجيا والأنثروبولوجيا ؛ وأنا أعتقد أن الأدب ما هو إلا معمل متميز لإعادة صهر وتصنيع
« قيم » أي الأيدولوجيات ، وإن دراسة آليات الصهر والتصنيع من صميم اختصاص الباحثين في علم الأدب .
ولكن يظل المشوار طويلاً في هذا المضمار . وعلينا أن نبحث عن مفاهيم وأدوات عمل تسمح بخلق « بويطيقا أنساق
القيم » . أي شعرية الأنساق المعيارية أو الأنساق الأيدولوجية ، فالأمر سيان . وتعد هذه الدراسات داخلة في
صميم الاهتمام الحالي للملح للمجال الأدبي . ويبدو لي أن أعمال باختين عن تعدد الأصوات ، وأعمال ديكرود عن
المحاجة ، وكلود دوشيه عن النقد الاجتماعي ، أو أعمال زيمّا عن الغموض واللامبالاة الروائية ، هي جميعاً دراسات
تسير في هذا الطريق .

هـ : ولكن يظهر لنا من خلال قراءتك النقدية ، أنك لا تلتفت إلى
مشاكل النطق énonciation ، كما أن عودتك أو استلهاك
لنموذج البنيوي ، بدا كما لو كنا نخرجاً من هذا المأزق :
ما رأيك ؟

ف : أنا أعرف أن المرحلة الخالية (بداية التسعينيات) مرحلة تستباح فيها الأشياء ، وسهل فيها الإنكار وعدم
الاعتراف بما كان . وقد جرت العادة - أو لنقل الموضة الآن - على التهكم على البنيوية ، لكنني أظل إجمالاً مخلصاً
للعديد من الفرضيات والصياغات الخاصة بالمنهج البنيوي ، وذلك لأن هذا المنهج - فيما يبدو لي :

- (١) بسيط واقتصادي .
- (٢) يمكن إعادة إنتاجه بواسطة أي باحث .
- (٣) متجانس وواضح بالنسبة لمفاهيمه وفرضياته (مجمل النظرية السيميوطيقية) .
- (٤) يمكن تطبيقه على أشياء مختلفة (أساطير ، حواديث شعبية ، نصوص أدبية ، مسرح ، نصوص دينية
الخ ...) .
- (٥) يؤدي إلى كشف ، أو يسمح بالكشف عن أشياء في الظواهر التي هي موضوع الدراسة .

وما أكثر ما أخذ على النيوين أنهم يهملون الظواهر الخاصة بالنطق/ التداولي énonciation ولا يقيمون وزنا لها . ولكني أزعج أن تلك قضية مغلوطة ، ذلك لأنه منذ وقت مبكر ، أي منذ سنة ١٩٦٦، اهتم باحث مثل بنفيس في كتابه (مشاكل علم اللغة العام) بدراسة الجهاز الشكلي للنطق énonciation بالإضافة إلى أن التراث السلاعي الفرنسي إلى عهد بول فاليري في القرن العشرين اهتم دائما (من خلال مفاهيم مثل « مشاكلة الواقع » أو أساليب « الإفناع ») بالموضع المادي للموس للنطق énonciation . إن مفهومنا مثل « دفتر الشروط Cahier des charges » الذي استخدمته في دراستي عن زولا « طاقم الرواية » le personnel du roman أو مفهومنا مثل « النوع » الذي ظهر في دائرة الاهتمام مرة أخرى (شيفر Schaeffer) ، أو مفهوم « بلاغة القراءة » (ميشيل شارل M. Charles) أو بويطيقا المعيار - أنساق أيديولوجية الذي ذكرته من قبل ، كل ذلك يؤكد أننا لانغفل الاستثمار في مجال النطق énonciation . ولكن علينا أن نفرق بين النطق في المنطوق énonciation dans le énoncé (جرياس) والنطق énonciation ومدونات المؤلف (جميع أعماله) أو الكاتب (نكتاب بعينه) ، أقول : علينا أن نميز بين ما سبق وبين الراوي أو الواصف أو صاحب الحجة في النص . إن دراسة اليات المفارقة ، أو الحواز الروائي أو النص الغنائي (حيث تعد الأصوات المنطوقة énonciation من صميم النوع) أو ما أسماه بودلير « نبخر الأنا » ، تشكل في الوقت الحالي مجموعة من مجالات البحث الواعدة التي لم تستغل بعد بشكل وافي .



منشورات وأبحاث فليب هامون

بين سنة ١٩٨٧ وسنة ١٩٩٢

- Expositions, littérature et architecture au XIX^{ème} siècle (Publication: début 1989) (Paris, éditions Corti). (1989).
- Le C.H.A.T., Centre d'Historie et d'analyse des textes, centre pluridisciplinaire de l'Université de Rennes II. En 1985-1986, le C.H.A.T. a organisé un cycle de communications sur le thème: "Texte et Architecture". Les travaux du C.H.A.T. servent également de "soutien" aux étudiants du D.E.A. Thème 1986-1987: Littérature et passions.
- Préface de l'édition des actes (Publication 1990): Passions. Préparation de "l'année Paul Féval" qui a été célébrée à Rennes en 1987. Organisation d'un colloque (sous la responsabilité du C.H.A.T.) sur le thème: "Paul Féval et le roman populaire XIX^{ème} siècle". (septembre 1987, publication des actes en cours).
- Organisation d'un colloque "Noël du Fail", organisé par le C.H.A.T. et le Département d'Histoire de l'Université de Rennes II (juin 1987). Publication des actes en cours (éditions VRIN).
- Préparation et préface de l'édition des actes du colloque "Texte et Architecture", sous la forme d'un volume collectif, édité par les Presses de l'Université de Rennes II et intitulé Littérature et architecture (avril 1988). Participation régulière aux séminaires et travaux de l'I.T.E.M. (Paris, C.N.R.S.) (Groupe Zola).
- Préparation et rédaction d'une anthologie de textes rhétoriques, et critiques portant sur La description littéraire (éd. MACULA, Paris, manuscrit remis à l'éditeur le 15/ 11/ 1990). Sortie: Sept- 91.
- Préface, dossier critique et notes d'une édition de Thérèse Raquin de Zola pour les éditions Presses- Pocket (manuscrit remis en septembre 1990). Sortie: juin 1991.
- Publication, dans Le livre de Poche (Paris, Hachette), des romans de Zola (La faute de l'abbé Mouret, La joie de vivre, le Ventre de Paris, Son Excellence Eugene Rougon).
- A paraître en 1993: une Page d'amour de Zola (Presses-Pocket).
- La Bête Humaine de Zola (collection Foliothèque - Folio Gallimard).

* الأدب = حرية + قيد

إن الأدب هو مكان الاختيار الفردى والتأسيس الجماعى لمفهوم الحرية ذاته ؛ ففى ممارسته تتركز وتتمحور التجربة التى يمكن أن نستخلصها من هذا المفهوم : الحرية التى يتمتع بها كل قارئ مفترض لكتاب ما ، أن يدخل مكتبة ، يشتري أو لا يشتري هذا الكتاب (دون ذاك) ، أى أن يختار ، حرية كل قارئ أن يفتح الكتاب أو يتركه ، أن يقرأه أو يعيد قراءته ، أن يهجره أو يعود إلى الخلف أو يسقط أجزاء (الوصف ؟ ربما ؟) لكى يصل إلى نهايته ، أن يقرأ دون توقف أو على مراحل . حرية كل قارئ أو ناقد أدبى محترف أو مجرد قارئ متوسط أن يمارس حسه النقدى ، أن يعبر عن أحكام قيمة شخصية (باله من عمل جميل ! كم هو ممل ! ...) ، أن يفسر النص كما يريد ، أن يجد فيه معنى حرفياً أو رمزياً أو أمثولياً^(١) ، حرية أى إنسان فى ترجمة كتاب ما إلى لغة ما ، فى اقتباس عمل أو إدخاله فى نسق رمزى آخر (تحويل رواية إلى فيلم سينمائى أو باليه أو أوبرا أو صور متحركة) — حرية التلخيص (ريدرز دايجست) أو إضافة إيضاحات مضمرة . . إلخ .

فيليب هامون

وأخيراً ، يصل الأمر إلى أنه حتى بالنسبة لسلوك شخصيات الرواية التى نقرأها والتى يدعوها فاليرى باسم « أبطال دون أمعاء » أو علامات من الحبر والورق ، أقول يصل الأمر إلى قدرة تلك الشخصيات على أن تجذبنا إليها كما لو كانت كائنات حية ، قدرتها على إبهارنا أو توليد الدهشة فىنا من خلال تنوع وتشابك سيناريوهات الأحداث التى تحتويها . ولكن ، على صعيد آخر ، وبشكل متواز ، فإن مصطلح « القيد » الذى يبدو متناقضاً للوهلة الأولى ، يتبدى ، فى الممارسة الفعلية ، مفهوماً محورياً فى الأدب . ففى جميع العصور ، نجد أن المنظرين والكتاب متفقون على هذه القيود : عروض ، أشكال ثابتة ، إيقاع ، موضوعات ، قوانين ملائمة الذوق أو الوحدات الثلاث (المسرح الكلاسى) ، أنواع القيود

* ترجمة : هدى وصفى

إن الأدب ، شأنه شأن اللغة واللعب، هو فن الاستخدام
للانهاثي لوسائل محددة ، الأدب هو فن ارتياد « إمكانات »
اللغة (فاليري) ، ولذلك فليست التخيلية هي التي تعرف
الأدب (وقد أرهق النقاد والفلاسفة أنفسهم في البحث عن
الفروق الدلالية والشكلية والتداولية بين المنطوق التخيل
والمنطوق الواقعي ، ولم يستطيعوا تقديم معايير مرضية) ولكن
القدرة على التوليدية والقدرة على البناء الذي ينهض على أسس
من القواعد المقيدة لمجموعة لا نهائية من السيناريوهات
المختلفة .

وربما كان هناك جنس أدبي واحد يفلت من مفهوم القيد :
إنه الرواية ، وهو جنس متعدد الأشكال وغير متبلور ، وقد قال
عنه فاليري : « إن جميع انحرافات تعود إليه » . وهو جنس
بوسعه أن يتكلم في كل شيء ، ويلجأ إلى كل التنوعات دون
قيود في المواضيع أو في الأشكال ، جنس أخذ على عاتقه ،
تعريف نفسه « بالحرية » بقدر ما عبر عن رغبته في تصوير
« الواقع » و (« والواقع » أو « الكما هو » أو « اليومي » في
جوهره مفكك ، غير منظم) وهو جنس يحسنى على أجزاء
وصفية ، تلك المساحات ذات الاقتدار والإشباع المعجمي غير
المتوقع (. . إلخ . تصلح رمزاً للوصف ذاته) ، نقول
مساحات وصفية تكون الوحدات فيها (أي الكلمات) قابلة
للاستبدال ، وليس لها مكان محدد ، كتل نصية ، أو أي كتلة
يستطيع القارئ المتعجل أن يسقطها من حساباته دون أن يفلت
منه المعنى العام للرواية . ولكن ، من اليسير إثبات - وقد
حدث^(٥) ذلك بالفعل - أن الرواية الواقعية أو الكتابة الواقعية
هي كتابة مشفرة فعلا ، كتابة مقيدة ، بل هي في الواقع مبرجة
على الصعيد البلاغي والتداولي . وكما قال فلوريس : « لكم
نحتاج إلى حبل لكي نكون حقيقيين » ، وهي كتابة مقيدة أكثر
من غيرها . ويتبدى فيها مفهوم « أثر الواقع ، effet de réel »
كما نادى به بارت في شكل مجموعة من الوسائل من السهل
تعرفها .

ومن هنا ظهرت حاجة النقد الأدبي إلى ابتداء مفهوم أو
مصطلح يسمح باستيعاب المصطلحين المتكاملين للقيد
والحرية . ومصطلح « الجنس » الذي ذكرته آنفاً يسمح ،
بالفعل ، بتغطية هذا المعنى (فهو يعنى معجماً مغلقاً من

المختلفة ، كل هذا موجود من أجل توجيه وترشيد الإبداع ذاته
أثناء المخاض الذي يسيطر على المبدع . وهي قيود تستهدف ،
أيضاً ، تنشيط الذاكرة والتوقع والتفسير لدى المتلقى أثناء
القراءة . وبالفعل ، فإن الأدب في جوهره تواصل مؤجل
(مكتوب) . وإذن ملتقى غياب (إن الأدب يستبطن من
أجل قارئ لا يعرفه ، والقارئ يجهل أيضاً ما يفعل الأديب
فيما قال فاليري) . ويحتاج الأدب دون شك إلى مثل هذه
القيود ، يحتاج مثلاً إلى تنظيم متغيراته داخل « الأجناس »
المكونة من ثوابت دلالية ، وشكلية وتداولية (فكل تعادل ،
بالنسبة للتواصل الأدبي ، هذه « الأطر » أو « العقود » الخاصة
بالحياة اليومية التي يتكلم عنها علماء الاجتماع من أمثال إيرفنج
جوفمان (Goffmann) ، أو يحتاج إلى أطر ثابتة تسمح بتأمين
التواصل ، مع مصادرتها ، على بعض الأصعدة ، على حرية
الخلط لدى الكاتب وحرية التفسير لدى القارئ . وحتى
القصيد النثري « المرن » المتحرر من قيود التأليف السردى الذي
حلم به بودلير في مقدمة « قصائده الثرية » ، وحتى « الشعر
الحر » (الذي ربما يكون قد ابتدعه رامبو مع قصيدته (ملاحه)
Marine سنة ١٨٧٤ تقريباً) أو الإيقاعات « العدمية » التي
تصورها أيضاً رامبو كما جاء في شهادة فيرلين ؛ نقول إن جميع
هذه « الاختراعات » تنظمها تراكيب أبعد ما تكون عن
العشوائية . وقد قال سارتر في (أبله العائلة) l'idiot de la
famille .

« العمل الفني صدفة وبناء » .

ونلاحظ ، منذ البلاغيين الكبار إلى الأوليو Oulipo
معمل الأدب المفترض Ouvroir de Litterature Potentielle
التي الذي ابتدعه ريمون كينو Queneau^(٦) ، أن الأدب
لا يكف عن إثبات أن مفهوم الحرية والقيد ليسا مفهومين
متناقضين ولكنها متكاملان^(٧) . وكما أن جوهر اللغة ذاته يؤكد
ذلك فيما أوضح بارت بعد جيد وفاليري : « فإننا بدأنا ندرک ،
بواسطة علوم أخرى ، أن البحث عليه أن يتأقلم مع تعايش
فكرتين اعتقدنا طويلاً أنها متناقضتان : فكرة البنية وفكرة
القدرة اللانهائية على التوليد . وقد فرض علينا اليوم هذا
الأمر ، ذلك أن اللغة التي بدأنا نعرفها بطريقة أفضل هي في
الوقت ذاته لانهائية ومبنية على نحو محدد^(٨) .

خاص « بتقنية » معينة . مثال ذلك ما حدث عندما أراد إميل زولا في (جيرمينال) استعمال كلمات مأخوذة من عالم المناجم لا يفهمها سوى من عمل في هذا المجال ، فاضطر إلى اصطناع مشهد يسأل فيه عامل مبتدئ أحد الأسطوانات « أسئلة بعينها للحصول على إجابات وتعريفات . ونواجه المشكلة نفسها في الفرضية الأولى الخاصة بعدم إظهار الكاتب نفسه في عمله . هذه الفرضية تتناقض مع الفرضية الرابعة التي تنص على ضرورة وصف كل شيء ، مما يعنى الوجود المكثف لصاحب « معرفة » . ويتناقض ذلك أيضاً مع الفرضية الخامسة الخاصة بمشاكلة الواقع . فالكاتب عليه إذن أن يفرض في عملية الوصف ، العين (الفضولية ، المهتمة) « لقادم جديد » ، ويحاول تبرير الإسهاب في الوصف المطول لمهارات بعينها أو تقنيات حرفية معينة . وفي ذلك انتهاك لمشاكلة الواقع ؛ لأن من سيقوم بذلك لابد أن يكون شخصية متخصصة ، عارفة ، يجعلها الكاتب في موقع معين من خلال الرضوخ لوضع معين (حادثة ، انتظار شخص لا يجيئ ، مظاهرات . إلخ) ، ومن خلال التواجد في موقع معين مثل النافذة المطلة على المكان . . إلخ .

إن مراعاة بعض الموتيفات (مثل القادم الجديد الذي ينظر أو يسأل) أو بعض الوسائل (تفويض النظر أو الشرحال لدى بعض الشخص في عمليات الوصف) تسمح للنقد الأدبي ، من خلال محاولته حل التناقضات التي تلهب خيال الكاتب ، بالعودة إلى « دفتر الشروط » الأصلي ؛ ذلك أن الإبداع يستطيع أن يمارس حريته في إطار القيود التي ينص عليها دفتر الشروط .

الموتيفات ، ثم متالية ، مغلقة أيضاً ، من القواعد التي تحكم تركيب هذه الموتيفات، وكلما لا نهائياً من التفاعلات الممكنة (. لكن مصطلح « دفتر الشروط » المأخوذ عن مجال القانون والتنبؤات ، في تصوري ، قد يكون أصلح من مصطلح « الجنس » ، فهو يعرف بوصفه مجموعة من التناقضات على الكاتب أن يحلها عندما يبدأ في كتابة رواية ما^(١) من خلال « عقد قراءة » ضمنى مع قرائه . وتغفر تلك التناقضات التي تتبدى داخل مجمل المشروع الجمالي أو الاستيطقي الخيال إلى البحث عن حلول لها . ومن ثم ، فإن أردنا إحصاء عدد من الفرضيات القبلية présupposés الخاصة بالكتابة، التي تعتبر القاسم المشترك لمجموع الفرضيات التي تصدى لها الروائيون الواقعيون والطبيعيون بين سنة ١٨٥٥ وسنة ١٨٨٥ في فرنسا ، وجدنا القائمة التالية :

- ١) أن تكون موضوعياً ، ألا تظهر داخل العمل التخييل ، أن تكون « جادا » .
- ٢) أن تكون دقيقاً للغاية ، وأن تستلهم مختلف اللغات التقنية والمهنية من أجل وصف الواقع .
- ٣) أن تكتب بلغة واضحة ومفهومة .
- ٤) أن تصف ، دون انتقائية أو وصاية ، الواقع الطبيعي والاجتماعي ؛ « الخفي » و « الواضح » للأشياء (فلوير) ، ظاهراً الأشياء وباطنها .
- ٥) أن تكون « حقيقياً » (أو مشاكلاً للواقع) .

وبوسعنا أن نتبين من هذه القائمة المشاكل التي يمكن أن نواجهها الكاتب . فإن الفرضية الثالثة الخاصة بالفهم يمكن أن تتناقض مع الفرضية الثانية الخاصة بدقة استعمال مصطلح

الهوامش :

(١) كتب روجيه شارتييه R. Chartier مؤخراً يقول : « يسعى الكتاب دائماً إلى تأسيس نظام ما ، سواء كان نظام فك شفرته أو طريقة فهمنا له ؛ أو النظام المطروح من قبل السلطة التي سمحت به أو طلبته . لكن هذا النظام المتعدد الصور لا يمتلك القدرة على إلغاء حرية القراء ، وهذه القدرة - وإن عاقبتها الأعراف والإمكانيات - نعرف كيف تتحارب وتعيد صياغة المعاني التي كانت تسمى إلى تحجيمها . إن هذه الجدلية بين الفرص والامتلاك ، بين القيود المستباحة والخريات المقيدة ، ليست واحدة في كل مكان أو لدى الجميع . إن تعرف مختلف تجلياتها وتنوعاتها هو الهدف الأول لمشروع تاريخ القراءة الذي يتم برصد مجاميع الاء من خلال اختلافاتهم وطرائقهم في القراءة .

R. Chartier l'ordre des livres . . . Aix-en : انظر :
Provence ed - Alinea, 1992, P. 8.

R. Queneau: Cent mille milliards de poèmes Paris, Gallimard, 1961.

(٢) انظر :

(٣) إن فكرة الحرية ليست الأولى (. . .) إنها دائماً إجابة (. . .) فأننا حر عندما أشعر أن حر ، ولكني لا أشعر أن حر إلا عندما أفكر أنني مضطر ، أنجيل حالة مناقضة لحالتي الراحة . الحرية إذن لا تدرك ولا تحس ولا تكون موضع رغبة إلا من خلال أثر مناقض .

O. Valery, La Liberté de l'esprit Oeuvres, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, tome II, P. 1095.

R. Barthes, Analyse textuelle d'un conte. d'E. Poe, ouvr. collectif, Paris, Larousse, 1973, P. 32.

(٤)

(٥) انظر النصوص المعنونة :

Littérature et réalité (R. Barthes, P. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt) Paris, Seuil, 1982.

(٦) « دفتر الشروط ، Cahier des charges : وثيقة تحصى البنود والشروط المفروضة من أجل تنفيذ عقد ، خاصة من قبل مؤسسة عامة ،

(Dictionnaire le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française)

Direction de la section formes littéraires (30 rédacteurs) de l'Atlas de l'Encyclopédia universalis (sorti: octobre 1990).

● من المقالات القادمة :

رمسيس عوض	●	بشنكو شاعر روسيا الغاضب
سليمان العطار	●	خلية النحل ، حرية النحل
رشيد العنان	●	عبور الحاجز المخيف
أشرف عطية إبراهيم	●	فوضى النظام / نظام الفوضى
شاكر عبد الحميد	●	الحرية والانضباط في الإبداع

متابعات

;

.

عن القلق الصوفي المعاصر

في « أحاديث أحمد الشهاوى »*

إدوار الخراط

تقريبا باسم الله ؟ أم صوفية النسك والتجرد والفقر عن متاع الحياة الدنيا والنأى عن مناعها ؟ أم هي صوفية نشوة خمر الفناء في المطلق ؟ تلك كلها تسمى عادة بالصوفية ؛ أم أن صوفية أحمد الشهاوى غير ذلك ؟

لن أنفص في ذلك . أظن أن الصوفية بمفهومها الموروث تختلف في أشياء - جوهرية - عن الصوفية التي نشهد انتشارها وأحيانا تفشيها واستشراءها في الأدب والشعر الحديث . ولعلها تتفق معها في أشياء .

مما يهم في هذا السياق أن الخبرة الصوفية - موروثها ومستحدثها على السواء - لها جوهر واحد متقد ، عبر الأحوال والمقامات من ناحية ، ومن خلال الأشعار والكتابات من ناحية أخرى ، فلعل الجوهر واللب في هذه الخبرة هو الوجد والسعى نحو التوحد بآخر ، هو الذات ، في آن .

فإذا كانت الصوفية التراثية ، في مجملها ، إيمانا عقيديا يشتعل عشقا في ذات عليا مفارقة ، مطلقة وواجبة الوجود ، هي أيضا ودون انفصام ذات العاشق وذات المعشوق كلى البهاء ، هي

لم تعد موهبة أحمد الشهاوى وقدرته بحاجة إلى تقديم أو إلى توكيد .
تألق هذا الشاعر الشاب ، وسطع نجمه في الحياة الثقافية على نحو خاطف للبصر .

ولا شك عندي أن خصوصيته ، وفرادته ، ووقوعه على منجم قزله وحده ، هي التي حققت له ، أساسا ، هذا الحضور ، وهذا التوهج .

ترددت كلمة « الصوفية » - وتتردد - كثيراً في مجال الكلام عن كتابه الشعري « الأحاديث » ، سواء كان ذلك على لسان الشاعر نفسه أو في معرض حديث النقاد والمعلقين عنه^(١) .

فأية صوفية ؟ (عرفت أن أحمد الشهاوى كان - ولعله مازال - ينتمى إلى الطريقة الشاذلية بالفعل) أم هي صوفية الخرق والمرقعات ؟ أم هي صوفية الذكر والإنشاد والسكر الفيزيقي

* الأحاديث : السفر الأول ، أحد الشهاوى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩١

« الآخر - الآن » دون افتراق ، فلعل صوفية الشعر الحديث - والشعر هنا يشتمل على كل أنواع الكتابات أو نغماتها - هي خبرة سعى لاجع نحو مثل هذا الإيمان .

هذه الصوفية المستحدثة بحث وليست قراراً - استقراراً ، نزوع قلق في صميمه وليست مثلاً راسخاً على قاعدة عقيدية ، سؤال وليست إجابة .

ولعل من أجل ما بلغته الصوفية التراثية توسلها بالحسي العضوي الفيزيقي وصولاً إلى الروحي التسامي الميتافيزيقي ، والخمر - كما نعرف - ليست فقط حسية ، بل نشوتها مطلقة ، وجمال المحبوب وتقمصه عضوية الأم الإلهة والتشبيب المشتعل بحسنة يشارف ، بل يجاوز ، أصقاع الخلوص الروحي والخلاص الميتافيزيقي .

وهو ملمح لانخطئه في صوفية المحدثين السكاري بالجمال العضوي الجسداني إلى حد الفناء ، أما اليقين فلعله في الغالب الأعم ظمناً لا رىً له .

لعل ما أجده في الصوفية الحديثة هو الأرضية والحسية ومضض السؤال .

فإذا خصصنا الحديث على « الأحاديث » دون أن يشط بنا إلى الكلام ، فأظن أن مفتاح الصوفية عند أحمد الشهاوي - شاعراً - هو القلق لا استنامة إلى إيمان ، وهو لوعة أرضية يلهمها الحزن الشفيف ومواجهة الموت ، وبذلك فإن المقوم الروحي فيها ملتبس لكنه قائم ، أما السمة الحسية - الفيزيقية البحث فقد حل محلها نوع من التجريد والتطهر والتشف ، قد تكون صيغة الأحاديث نفسها قد أملت ، وقد تكون هي مادة الخبرة الفنية كذلك ، أو في الآن نفسه .

هذه إذن في تصوري صوفية لا تنزع فقط إلى مطلق علوي سام بذاته ضابط للكل ، بل لعلها ، في الغالب ، تنزع إلى موضوعات تتلبس سمات هذا المطلق دون أن تتوحد به : الوطن ، الحب ، (الحب أساساً لا المرأة بذاتها) ، والموت .

ليس التفسير السيكلوجي هنا كافياً ، فهو ليس بكاف في أية حالة - وإن كان قد يسهم في المضي شوطاً نحو فهم هذه الخبرة ، والمشاركة فيها . نستمع إليه في حديث قديم نسياناً (٢) :

« القصيدة عندى تتخلق من تجربة شخصية ، بالمعنى الإنساني وليست مجرد حدث صغير (٣) .

أعتقد أن سمة الحزن التي تسم قصائدي هي طبيعة في . لا الأيام ولا الأحداث تستطيع أن تغيرها ، فأنا ابن شرعى لحزن مقيم منذ سنوات ، أما انهزامي وانكساري الواضح في القصائد فهو انكسار ذلك القلق الذي عاش حبة تنكسر فيها كل احتفائق الصداقة أمام الزيف . . وشيوع قيم غريبة عنا وغياب مشروع قومي . . وانكسار الحلم الطالع » .

فها هو ذا ، إذن ، يضيف على الشخصي الذاتي - على الفور - طابعاً قومياً ، ومهما كانت التقريبات الخارجية عن الشعر نفسه مفتقرة بطبيعتها إلى المصادقة - على المستوى الفني البحث - فإن ذلك يأتي فقط ليعزز خبرة فنية ماثلة في الشعر نفسه على نحو أصدق وأفعل وأرهف :

« سكنت بلادى مرة فسكتنى ، أو » من يتول الأوطان يكن في الناس ولياً » . « بنيت حبات القمح على صخر القلب » أو « حديث الوطن » ص ٣٥ أو « حديث السجن » ص ٥٣ .

« ثم من ؟ - وطني ثم من ؟ - وطني ثم من ؟ - وطني قلت من - معنا » .

أو هذا المقطع الجميل المؤثر كافياً بذاته : أو أكثر من ذاته :

« والله ما جئتاك باوطنى إلا لشرب نخب حسرتنا » .

وأحيل من يريد هنا إلى (حديث الجماهير) و (حديث الثورة) .

هل هنا نوع من المتنبي المعاصر؟ أيعنى هذا أن الشاعر وريث النبي؟ أعنده جماع الحكمة، وقرار المعرفة، وسطوة الإملاء؟

استقرأ هذه « القصيدة - الكتاب » كلها لا يزيد هذا الافتراض، بل على العكس، ينفيه.

صيغة السؤال، والتردد، والحيرة، أى صيغة القلق، هى التى تسود « الأحاديث » فى معظمها، مهما بدا لك للوهلة الأولى.

خطر لى أن فكرة « الأيقونة » قد تكون مفيدة فى الإجابة على هذا السؤال، ولكنى لم أجِد فى هذا الشعر إلا إطاراً للأيقونة، وربما شموعا موقدة لها، ولكن الأيقونة نفسها - بقداستها، وصلتها المباشرة بالمكرس، المطلق، ونجسيتها لما لا يتجسد بطبيعته - ذلك كل غير مؤيد من واقع هذا الشعر. على العكس، ما أحسنه هو بحث عن ذلك، وليس وجدانا له - ولا وصولا إليه، ليس تشييدا فوقه، ولا تسليما به، كما هو الشأن عادة فى الأيقونة

لعل الأقرب إلى الإجابة أن هذه الأحاديث ليست موجة « إلى » أحد، (إلا بقدر ما يكون كل حديث مرجها إلى الذات، وإلى قارىء مفترض لعله مترحم بالذات) . إنما هى أساسا أحاديث « عن » وليست « إلى » .

بذلك تفقد « الأحاديث » صفتها التراثية، لا تعتاد قانونا وطريقا مرسومة سلفا (أى سنة بالمعنى المعجمي للكلمة وبالمعنى التراثي معا) . بل تصبح مشاركة، ومناجاة، وبوحا، وإفضاء عن الذات.

ومرة أخرى ليست « الذات » هنا مفصلة ولا منفصلة عن « الآخر »، سواء كان « الآخر » عينها، أرضها، إنسانها أو مطلقا مفارقا ميتافيزيقيا، أى أنها « أحاديث » تدور فيها أوتار أن أسميه، كثيرا، « منطقة ما بين الذاتيات » منطقة تتجاوز الشخصى دون أن تغفله، وتصل إلى العام دون أن تفقد خصوصيتها فيه.

وبسبب، أو على الرغم، من العنوانات السافرة المفصحة، فإن هذين الحديتين يشكلان مناجاة للحبيب الوطن، رهيفة وشفيفة وملتاعة.

ليس فى صوفية أحمد الشهاوى - فيها أنصور - أدنى حنين ليوتوبيا منقضية، ولا استدعاء لفردوس مفقود، ولا ابتعاث لأشواق الماضى. أحسها معاصرة جدا (ربما أحيانا أكثر قليلا مما تقتضيه المتطلبات الداخلية للقصيدة) لا أدلل على ذلك بحديثه عن غياب المشروع القومى وشيوع قيم غربية عنا فقط، بل أشير مرة أخرى إلى سريان حس بحزن قومى، إن صح التعبير، فى كل شعره، وحس بانكسار وطنى، فضلا عن التوجع الذى يتسم فى أكثر من موضع بأكثر من السمة الذاتية البحث.

لماذا صيغة « الأحاديث » فى هذا الكتاب؟ أعنى فى هذه القصيدة الواحدة متعددة المفاصل متعددة الأجزاء، ولكن واحدة. هل هى صيغة متمعدة مقحمة، مضافة؟ (توحى بعض تصريحات الشاعر الشاب بشأن بحثه المستمر عن « المغايرة ». عن « التمايز ». عن صوت خاص، إلى آخره، بأن هذه الصيغة المستحدثة المستلهمة من التراث معا، هى صيغة متدبرة، مقصودة أى تكاد تكون مصطنعة) ذلك غير صحيح. فمهما حاول الفنان - الحق - أن يتمايز، أن يتغاير، إلى آخره، فلن يصل إلى ذلك قط إلا إذا كانت خبرته الفنية، من الأصل ودون اختيار منه تقريبا، خبرة أصيلة ومغايرة... إلخ، أى أن الطريق إلى الجحيم مفروشة بالنوايا، وأنه فى الفن ليس بالنية تحسب الأعمال، بل بمحصلة عوامل كثيرة، تقع أساسا فى منطقة لا يحكمها اختيار عقلى واع بل كأنما يجفزها فهد لا غلاب له، فى صميم الذات الشاعرة أو عمق ذات الفنان، بالتأزر طبعا مع عوامل اجتماعية سياسية ثقافية وحضارية لا نكران لها ولا إمكان لتترونها.

لماذا إذن صيغة « الأحاديث »؟ بما تحمل بالضرورة وبمجرد التسمية وحدها من إيماءات التقديس، والتكريس، وعصمة المرجعية، والرسوخ؟

معياري ممكن هنا : أن نحاول حذف صيغة « الحديث » . هل هذا ممكن ؟

ماذا يحدث لو حذفناها ؟

في تصوري أن يحدث انهيار كامل لا للصيغة فحسب بل لمادتها اللصيقة بها ، الصيغة إذن قائمة في الشعر نفسه لا يمكن نزعها عنه .

يمكن في هذه الصيغة اختيار - أو اضطرار في مضمير - صعب ، فهي اختيار الزهادة والوجازة والتقطير .

هي أشبه بالرسم الياباني أو الصيني ، خط واحد بفرشة متزهدة وليست ثرة ، اقتصاد في التشكيل يعتمد على التصفية والفرز والإيجاء الكامن وليس على الضغط والحشد المعلن .

هي أشبه أيضا بقصيدة الهايكو اليابانية ، نقاء وليس كثافة . وإن كانت الكثافة مضمرة - أي ضمن إلا بالجوهرى ، أو ما تتصور أنه جوهرى - دون إسهاب في التكوين ، دون ثقل في عجيبة التشكيل .

اختيار إذن - أو اضطرار - صعب على الشاعر أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يحترمه حتى النهاية ، إلا أن يفيض به القول الشعرى عن الضروري ، أو غواية الحرف ، كما سنرى . والضروري - في هذا النوع من الاختيار - قاس صارم .

هل حدث ذلك دائما أم قد أغواه الترداد والتكرار ؟ وما أسميه غواية أو سطوة الحرف ، كما سأوضح فيما بعد ، أى أن وضع طبقة من القول فوق طبقة ، قد شط بالشاعر أحيانا ؛ هل ننظر مثلا (حديث الجميلة) (صفحة ١٥٧) لنرى مصداقية هذا السؤال ؟ أو فلننظر بعض فقرات القصيدة حيث يقرر الشاعر ما هو مقرر بالفعل ، من غير حاجة لتقرير ؟ ذلك قليل ، صحيح ، ولكنه موجود ، فلننظر مثلا (حديث الملك) (ص ٩٩) (٤١) (٤٢) وهو أحيانا مما عليه - قسرا عن روح الشعر - التزام الشاعر دائما بالإيقاع القديم ، وتحاشيه دائما أن ينطلق حرا حقا في ساحة القصيد الثرى ، انظر مثلا صفحة ١٠٦ « يا واهب نعمائك وتم علينا الخيرات » (هل ثم ضرورة أو إضافة - فيما عدا الإسهاب والقفائية - لهذه الشطرة الأخيرة ؟) .

لعلنى أرى في صيغة السؤال التي تتردد كثيرا في هذا « الكتاب - القصيدة » سؤالاً بلاغياً بحثاً ، وليس سؤالاً باحثاً أو ساعياً إلى جواب (٤٣) .

هذا سؤال المؤمن وليس سؤال الضال ، تعذبه حيرة المؤمن ، لا تعذبه لهفة غير العارف .

هناك يقين موضوع للسؤال ، وليس سؤالاً يفتقد اليقين من الأصل .

وفي هذا اختلاف أساسى عن الشعراء السبعينيين (وللمرة الألف ليست « السبعينيات » جيلا أو عقدا بل حركة وظاهرة وتياراً شعرياً) . حركة السبعينيات إذن كانت ولعلها مازالت رفضاً كاملاً ، أو نأياً كاملاً عن صيغة « الحديث » أيا كان التباسها ، لأن حركة الشعر السبعيني ، صيغة سؤال كامل لا ينطلق من قاعدة ولا يأمل أن يصل إلى قاعدة إيمانية .

وليكن في (حديث الفتى) مثال على ما تتصور (صفحة : ١١٦) :

سبحين حين
تصير فيه إلى تراب
هى غفوة أم صحوة أم دفقة
أم طلعة أم رحلة ؟
هذا سؤالك يافنى
لكن ومن أين الجواب ؟

ثم انظر مباشرة بعد ذلك (حديث اللفا) (ص ١٢٢) .

أنا يا حبيبتى راحل إلى حيث اللفا
لم يخطئ القلب الحزين طريقه
ولا كانت سمائى غائمة

والحق أن هذا القلب يعرف طريقه وأن سماءه - مهما بدا - دائما صافية ، وإنما هى أسئلة اللهج القائم على رسيس من اليقين .

يستدعى النظر في « الأحاديث » ما يمكن أن أسميه شفرة « الخط والحرف » وشفرة « الدخول والخروج » .

حاؤه .. حلت بلاد في دمي .. (ص ١٤٤-١٤٨)

وهكذا .. وهكذا .

أصبح لي أن أرى فيها وراء هذا الولع بالخط والرسم والنقش والتسطير وما يجري هذا المجرى ، ولعاً بل لرعة في البحث عن دلالة للأشياء والمصائر محدودة ، مخطوطة - كأنما في السفر القديم واللوح المحفوظ - قاطعة لأنها قد تجسست وتعينت في الخط الرسم النقش السطر ؟

أليس هذا هو جوهر قراءتي لهذا الكتاب - الديوان - القصيدة ؟ ليس بحثاً عن فردوس مفقود ؛ بل هو بحث عن معنى قائم ومحدد ولكنه تخايل ، في عتمة تغلف يقيناً قائماً هناك ، ومحدداً ، والفني يتلمس طريقه إليه - ولا يخطئه - في سبيل ليست غائمة ، حقاً ، ولكنه لم يقل قط إنها ساطعة .

أما الشفرة الثانية الغالبة التي لا تكاد قصيدة أو مقطع في « القصيدة - الكتاب » إلا وتدور حولها ، بل تركز عليها ، فهي شفرة الدخول والخروج - أو الرحيل والوصول . فلننظر على سبيل المثال لا الحصر بطبيعة الحال :

قلبي يحدثنى .. أن أبداً الرحيل (ص ٢٤) .

ووصلني كان وصول الفتي

للفنا (ص ٣١)

لست أحتاج شيئاً

لأدخل فيك

فقط

أحتاج موت (ص ٣٧) .

أبنا وليت وجهي شطر بينكمو

وجدت النار

تدخلني

وتقرأ سورتي (ص ٣٩) .

مثلي يدخل في مثلي (ص ٥٠) .

فإنه الفؤاد عن الخروج

من الخروج (ص ٥٨) .

وأن فناء يدخل في أفول (ص ٦١) .

سميت مدخل عشق

هل ثم تأويل قطعي بات للشعر ؟

سؤال بلاغي آخر ، بالطبع .

فالتأويلات يمكن أن تكون متعددة ، ولكن الخبرة بالنص تظل - فيما أرجو - غير مستنفدة .

فلنأخذ أمثلة عن شفرة « الخط » - « الحرف » ، ولنحاول بعد ذلك أن نستشف ما قد يكون وراءها ، وأستطيع عذراً في اقتطاع جذاذات من لحم الشعر الحى ، فهذا قدر التحليل :

كلما حطت خطوط فوق كف البحر (ص ٢٣)

وأعيد تخطيط البحار (ص ٢٤)

ضاعت خطوط الأرض من تحت اليد (ص ٢٩)

رسمته شارة مبتدأ

رسمته شارة منتهى (ص ٥٨)

والحرف فرحتنا (ص ٦٢)

شجر الوقت نادان

وأعطان سره

قال كن

« كافاً » تكون هي الكمال

وسفر تكوين المجرة

« نوناً » تنوء بحملها الأرضين والأقمار

والأطيار (ص ٩٥) .

وكن كاف الكلام

إذا الـ لا ،

سكنت مدافعها النقبلة

وانظفت نار الوطن (ص ١٠٩)

جسد ... ألسه حرفاً فحرفاً (ص ١٣٧)

جسد عجب وإله

يتقشنى على مرآة الأولى (ص ١٤٢)

نونه .. تزوج ما بي

داله .. دالت دويلاتي ...

ياؤه .. ياطالما قلت اتند ياقلب

لامه .. والهفى عليه كلما رحلا

مخرج عشق

باب سماء (ص ٦٨) .

وما علمتني

أن أدخل النار البعيدة (ص ٧٩) .

ولك الرحيل إذا أردت

ولك الخروج من الدخول

إذا رغبت (ص ١١٩)

هل تلقى وجه الله الآن . . . وتدخل في الأهذاب مليكا (ص ١٢٥) .

أعرف أنك كنت تراني

منذ مسحت على جسي في خروجي الأخير (ص ١٢٩) .

واحتفى برحيله . . في رحيل (ص ١٣٣)

بأخذني في حنو وحنان ودخول وخروج (ص ١٤٠)

جسد هو الوطن البعيد وحنينا ورحيلنا . . وخلودنا وخروجنا

(ص ١٤١) .

وهكذا وهكذا ، ،

سوف تلاحظ معي ، على الفور ، فيما أرجو ، أن هذا التضاد بين الخروج والدخول ليس تفارقا بل هو التباس «تداخل تخارج» معا ، وفي الآن نفسه . من الممكن والمتاح جدا أن نرى في الدخول صورة الميلاد والبعث والوصول ، أو صورة النفس ، الداخلة ، الباطن ، أو صورة السر ، الخفاء ، أو الإلهام المستتر ، وأن نرى في الخروج مقابل الموت والانقطاع ، أو مقابل الكون أو الظاهر أو العالم أو الكشف .

إن نظرة سريعة سوف تجل لنا أن هذين العنصرين غير موضوعين في شعر الشهاوى موضع التضاد أو المواجهة ، بل إنها مندجان أو مكملان أحدهما للآخر ، دون أن يصلا مع ذلك إلى حد الذوبان في جوهر أعلى ، انظر مثلا ارتباط الرحيل بالميلاد والخلق الجديد دون امتزاجهما في هامش صفحة ٦٢ : «رحيل طفلة جنينية تمخى الشاعر أن تلقاها الدنيا» . وانظر الحبوط والمضض أيضا :

«تمخى الشاعر» ، وما كل ما يتمنى المرء . . إلى آخره .

ومن هنا - وعلى الرغم من أشياء عدة - يظل «القلق» خامرا لهذا الشعر ، فلا يصل أبدا إلى تلك البؤرة المتقدمة التي تنصهر

فيها مقومات الدنيوى والأخروي ، ويتحد فيها العالم بما وراء العالم . (ربما كانت تلك البؤرة هي لقيا الزاهد ومرساة ، أما الصوفي - ربما - الشاعر - بالتأكيد - فلا ميناء له فيها أظن بأويه من عصف اللجج ، وتقلبها) .

ألدلك نحس أن حضور الذات العليا ، المطلق المفاقر ، في شعر «الفتى أحمد» أقل وطأة من حضور الوطن على الأخص ، ومن حضور الموت ذلك الوافد المهدد الذي لا اطمئنان إليه ولا اطمئنان منه ، سواء ؟ .

سرى إلي ، من الاستماع إلى هذه الأحاديث ، حس ثورى مفصح عنه غالبا ، وكامن أحيانا ، شعالب نزعة الرفض والتحدى - لا الانكسار ولا الهزيمة - فلعله قد ظلم نفسه عندما وسمها بالانكسار في حديث صحفى ولكنه أنصفها ربما عن غير وعى متدبر ، في صلب «الأحاديث» : تمرد على هوان الأوطان وعلى حيف يتحيف الفقراء النبلاء بالروح - انظر فقط (حديث البلاد) أو (حديث الثورة) - ساءلت نفسى أيتفق هذا الحس الثورى حقاً مع المزايم السائدة عن الصوفية ؟ وحاولت أن أجيب : أية صوفية ؟ أليست كل التعميمات والتجريدات المطلقة مضللة وخاطئة ؟ (بما في ذلك هذا التعميم الإطلاقي نفسه ؟) وقلت : لن أعدم حسا ثوريا حتى في غمار صوفيات تراثية وفي داخل طياتها ، بل لاشك عندي أنه هناك ، فلعل الحس الثورى هو في النهاية ، فضلاً عن أنه ميراث الإنسان ، هو الذى يكمن وراء التراث الصوفى الحق كله .

وصفت لغة الشهاوى في أكثر من موضع بـ «الكثافة» . أما أنا فأرى فيها ، إلى حد أكبر بكثير ، رقة ورهافة وصفاء يشفى أحيانا على السلاسة بله السهولة ، لم أجد في لغة «الأحاديث» حشدا ولا عجينة ثقيلة بترائب المستويات - وليست هذه أوصاف إدانة - ولم أجد فيها الحسية العارمة التي من شأنها أن تولد كثافة ما ، ولا تلك العضوية المواراة بالدماء وعصارات الحشا ، بل وجدت اقتصاداً ونقاء من عكارة الحسد وشوائب تخلبطاته . ومرة أخرى ليس هنا حكم قيمة من ناحية أو من أخرى .

فاضت كل فيوضك
في الأرض ، وخضت بحار العشق
لوحذك (ص ٤٩)

(انظر تعبير « لوحذك » ومزاوجته . مع « فاضت كل فيوضك » لتعرف ما أعني « باستثارة القلق » في الصوغ بل في الصنع) عندما أسميت هذه التقنية مرة في معرض حديثي عن شاعر مرموق هو حسن. طلب « غواية الأرابيسك » أي فتون النعمة التي قد تصبح غنمة صراحا ، ولا أقصد أن النعمة ، أو الأرابيسك ، خواء وتكلف وخلو من الدلالة ، فحني التجريد نفسه له معنى ودلالة ، بل دلالة قوية ونافذة ، وأنا نفسى من المفتنين بالجرس والصوت ولهذه الفتنة عندى وجود له قيمة كبرى ؛ وليس من الناحية الشكلية فقط ؛ ولكننى ، كذلك ، أعرف مهاوى هذه الفتنة ومزالقها المردية .

أنا قمر يتجلى في سماء تعالت
أنا قمر ينظى في زيت مزن تالت
أنا قمر يتملى وجوه نساء تقول وقالت
أنا قمر يتولى حراستكم من حروب توالى
فهلا شربتم دمانى
ودمعى
وهلا سكتتم قلوبى
وسمعى
لكم دينكم يا عبادى
ولى دين هذى البلاد (ص ١٥٤)

وفضلاً عن سطوة الجرس واللفظ (بالمعنى الأصلى للكلمة) والحرف الذى قد يتحول أحيانا من قافية داخلية إلى سجع كسجع الكهان ، فإننا أيضا نلاحظ سطوة القافية الخارجية والتفعيلة الخارجية التى تؤق - فيما تؤق به - بأثر من الرنابة والراحة والأمان - وهل نقول « التطهير » أيضا ، واغتسال الروح من الموض .

وعندى أن نأى الشاعر بنفسه عن تقنيات « قصيدة النثر » أو عن الشعر الذى خلص من رتبة إيقاع التفعيلة المضطربة المتصلة التى لا حول عنها ، غير مفهوم .

وما أغنانى عن نافلة من القول بأنه لا انقسام ممكن بين اللغة والرؤية ، لولا أن ثم بيتنا من يعنى - عنابة لا تجاوز السطح في الغالب - بإثارة ما يسمى قضية « اللغة » كأن ثم أدبا (وشعراً على الأخص) ننظر فيه إلى شىء اسمه « اللغة » من غير أن نراه - في الآن نفسه - متحداً بما وراء اللغة ..

لكن ، ومع الخلوص من هذا التوضيح الذى كان غير ضرورى ربما ، فإن كل حديثي عن اللغة أريده أن يفهم في الوقت نفسه على أنه حديث عن خبرة واحدة متعددة الطبقات ، فلا معنى للغة دون لحمتها وسداها ، ولا مادة للأدب والشعر على الأخص دون لغته هو ، لغته الخاصة به وحده ، لغته التى تشكل فردته - ومهما تكلمنا عن « موت المؤلف » وعن النص الغائب وعن التناص وعن إعادة خلق النص مع كل قراءة - تبقى هذه اليقينية في صلب العمل الأدبي ، أعني تفرد النص بمادته ولغته معا .

وهو ما يصدق بصفة أخص إذ لانخطئ في (الأحاديث) نوعاً من سطوة « الحرف » - بأكثر من دلالة السعى نحو تحديد المعنى ووضوح الدلالة كما أسلفت - أعني سطوة جرس اللفظ ، أو صوت المادة اللغوية الخام نفسه ، مما يفضى أحيانا إلى غواية قد أسميها بغواية « الرقى والتعازيم » ، ولعلنى قد أسميها مرة « غواية الأرابيسك » أى مجرد غواية النعمة والرقش والجري وراء سحر الإصانة ، وترجيع السيربيكات اللفظية ، مما يكون جزءاً قاعدياً من هذه الغواية .

غربتُ حتى صرتُ غبرى .
شرقتُ حتى شاب شيبى (ص ٥٧) .
مسك الناس
أم مسك الماس
أم رشك الأس
أم خشك الكاس
كل العيون ارتقتك
وكل القلوب ارتأتك .. (ص ٤٧) .
شاهدتُ النور
نفضتُ
ونفضتُ أفتالك

في السياق العصري إذن ، وهو عصري ومعاصر بأكثر من معنى ، يأتي التناص القرآني مع سورة «الكافرون» : «لكم دينكم ولي دين» ، كما يأتي هذا التناص مرة أخرى في (حديث ٨٣٩) :

« لكم دينكم ولي ألف دين ودين » (ص ١٧٠) .

ثم يعقبه :

« ودين الفنى طريق طويل .

يؤوب إليه ، ويجتولديه المحب الكبير . . . »

وعندما أثر العصرية أو المعاصرة في هذا السياق ، فلست أعني به فقط تركيبه الجملة العربية ، بل ما يكمن فيها من مفهومات حديثة من نحو « يجتولديه المحب الكبير . . من تحت وجه الغيوم » فهذه تركيبة بيانية تنفخ رائحة رومانسية واضحة . بل وفي هذا المثال بالذات نجد كلمة « ينده » التي تعني في الأصل زجر الإبل ، أو إصدار الصوت ، فهل تفهم الآن بهذه المعاني من القارئ المعاصر أم أن هذا القارئ سوف يأخذها ، مسلمة ، بمعنى النداء ؟ .

وما أكثر هذه الأمثلة في الإحالة إلى نص تراثي غائب - أو لعله حاضر جدا - مع إدخاله في سياق غير تراثي ، إن لم يكن حديثاً .

القيمة النصية - الرؤيوية لهذه التقنية ، في تصويري هي « قيمة القلق » ، وهو جوهر قراءتي ، أو استماعي - بقدر ما استطعت من حسن استماع - لهذه « الأحاديث » : القلق حافزاً كامناً ومحركاً بل صانعاً للنص ، والقلق ناتجاً ومستدعى ومبعوثاً بقراءة النص .

ولذلك فإن الألفاظ العامة - أو الفصحى المحال بها إلى معنى معاصر - في داخل سياق فصيح أو تراثي ، وكذلك تداخل التفعيلات في سياق يجري مجرى الوزن الهاديء المستقر ، ذلك كله عنصر القلق أو على الأصح قيمة القلق ، ولا أعني بذلك بحال المعنى الذي يقصد إليه النقد الموروث الذي يتحدث عن « قلق » اللفظ في موضعه باعتباره مباحثاً وسوء ، بل أعني العكس تماماً باعتبار الراحة والاستقامة إلى

إن تراثه الصوفي والقرآني والمأثور ليس تفعيلياً في الغالب ، ولكن الأهم أن التزام الوزن بصرامة قد يؤدي به إلى نوع من التوقع أو استباق النخبة سلفاً مما يقلل من قيمة الصدمة ، أو الكشف ، أو على الأقل المفاجأة المحيية ، في نصه .

وهي قيمة - أعني قيمة الصدمة - لها فعاليتها وربما ضرورتها في هذا النوع من النصوص .

وعلى خلاف ذلك ، فمن الأمثلة الموقفة التي يرف فيها الشعر ويونغ ، مع النخبة من ناحية والتناص من ناحية أخرى (حديث البحر) (١٦٣ - ١٦٥) .

فلنقرأ منه ، مثلاً :

قل

إنك معجون بالحرز

ومعجون بالمشق

ومعسوس بامرأة حمك

إلى البحر ولا تفرق

تشرب ماءه

وتروها

فتشف وتسمق

أتصور أنه ما من حاجة بي إلى أن أتناول مسألة التناص القرآني والتراثي في « أحاديث » الشهاوي . ما أوضح ذلك وما أكثر ما تناولته التعليقات والدراسات^(٧) .

ليست أهمية هذا التناص في إثبات وجوده أو التدليل عليه فذلك مما لا يحتاج لإثبات أو تدليل ، بل في دلالة وقيمتة في ميزان عناصر الشعر ، أي في تفاعل ودينامية هذه العناصر .

في (حديث التجلي) (ص ١٥) ، مثلاً ، ينتهي المقطع ، أو القصيدة بـ « لكم دينكم يا عبادي ولي دين هذه البلاد » . ولكنه يبدأ :

بين عشقين .

بصعد هذا البعيد .

ونقرأ آياته للجميع .

وينده من تحت وجه الغيوم . . . إلى آخره .

هل ينشئ رب الكون الكون من الأول

هل ؟

هل ؟

وانظر مع النعمة المستلهمة من تراث رومانسية أوائل القرن ، ذلك السؤال النابع عن القلق الممض ، سؤالاً لا إجابة له ، بالضرورة ، وبالتعريف ، سؤالاً هو تقطير ومثول للقلق الذي لا راحة منه .

مع ذلك كله ، فإن هذا الكتاب في حسي علامة من العلامات البارزة في تطور الشعر الحدائث في مصر - والبلاد العربية - وما أجمل (حديث لا) ، (وحديث الجسد) ، (وحديث البحر) ، بما تحمل كلها من كمال في مسعاها ، وتحقق قلق .

في حوار أخير مع أحمد الشهاوي^(٨) هزنتي كلماته :

« الشعر عندي معادل للموت . وصوت الوقت الذي أحياء . ومصير واسع للكون الأرحب . الشعر حائط عال لمستشفى نفسى ، يوقف مد الجنون » .

ليس في هذه الكلمات بلاغة وإنما صدق محرق ، ولكن فيها أيضاً وعياً يتأمل ويفكر ويستبصر ذات نفسه وذات الآخرين . وفي النهاية (وما من نهاية حقاً) أريد أن أحيى في أحمد الشهاوي هذا الصدق ، وهذه الشجاعة ، وهذا الشعر .

قرار ، والأمن إلى إيقاع رتيب ، إنما هي « قيم » أو عناصر سلبية . القلق بمعناه المعاصر حافز للإبداع والتجديد ونتيجة له في آن ، ولاننسى في الوقت نفسه أن هذا التداخل بين الفصيح

والعامى (بمعناه العريض الذى لا أجده عليه غباراً بل أنحاز له انحيازاً) بين التفعيلة الجارية على سنتها واختراق هذه التفعيلة بأخرى مغايرة ، بين المفهوم التراثى أو الصوفى القديم والمفاهيم المعاصرة الجديدة والمستحدثة ، في أنواع من التراوح والاتساق والتنافر والتداخل وعلى سلام موسيقية أو من مقامات موسيقية متناوبة - إن صح التشبيه - هذا كله يدعم ويبرز « القلق » لا بالمعنى الصياغى فحسب بل أساساً بالمعنى الوجودى ، أى « القلق » باعتباره جوهر الخبرة الشعرية .

ومع كل أمارات الشباب ، والمغامرة في هذه القصيدة - فإن فيها آثار رمسيس الرومانسية التى لا يبرأ منها - أو لا يكاد - شاعر حق . انظر مثلاً (حديث الخلق) : (ص ٦٥) .

نام النجم
وتامت شمس الليل السوداء
قلبي يصحو
في منتصف الحزن
ويسأل
سنة أيام راحلة
سنة أيام قادمة

الهوامش :

- (١) انظر ، مثلاً : لماذا الاحاديث ، مجلة الشعر القاهرة العدد ٦٤ ، اكتوبر ١٩٩١ (ص ٩٨) ومقال د . زكية مال الله : البدايات الصوفية في احاديث أحمد الشهاوى ، مجلة أدب ونقد ، القاهرة ، العدد ٦٧ ، مارس ٩١ ، وغيرها .
- (٢) جريدة الوطن ، ٢٨ مايو ١٩٨٨ ، مع حلمى النمنم .
- (٣) كأنما هناك ، أصلاً ، أى حدث يمكن أن يعد صغيراً (ا . خ) .
- (٤) الملك السكير وحاشيه الملك السكير ونساء الملك السكير وذقن الملك السكير
- (٥) أو (حديث البلاد) (ص ١٧٧)
البلاد التى غادرت قد تعود
البلاد التى هاجرت قد تعود
البلاد التى سافرت قد تعود .
- (٦) انظر مثلاً ، ص ٢٧ : شق الله القمر إلى نصفين نصف له والنصف الآخر أين ؟
فليس هذا سؤال المتنازع المستجير ، بل سؤال العارفين .
ثم انظر ، بعد ذلك « حديث الغيم » ص ٣٣
« نصف لأرضكمو يغير شكلها ونصف للفتى أحمد يعيد لقلبه بعض الأمان » .
فهل عرفت الآن أين نصف القمر الآخر ؟ اليس هذا النصف ، كذلك نصفاً للفتى أحمد (الشهاوى) يعيد لقلبه « بعض » الأمان ؟
لا يعيد له « كل » الإيمان ، صحيح ، وإنما هناك على كل حال ، إيمان ، وليس البحث ، وليس مضمض السؤال .
- (٧) انظر مثلاً ، عرض وتعليق عمر نجم فى ٨ مارس ١٩٩١ : « المجموعة بيان لعمق العلاقة بين الشاعر والقرآن الكريم » ، وغيره كثير .
- (٨) « الدولية » ٢٢ يوليو ١٩٩١ .

قراءة

في ديوان آية جيم

فاطمة قنديل

سيقول إن هذه القصيدة استعراض لغوى لمهارة اللعب .
وفكرة اللعب بوصفها مرتكزاً أساسياً تقوم عليه قراءة القصيدة
تقف بنا عند الحدود الأولى لهذا النص ، في استسلام لغواية
اللعب التي قد تتعد بنا عن النفاذ إلى أعماقه ومحاولة كشف
خصوصيته وعلاقته بالنصوص الأخرى للشاعر .

في السياق السابق ، يحسن الوقوف أولاً عند مقتبس استهل
به النص وهو :

« الحرف يسرى حيث القصد

جيم : جنة

جيم : جحيم »

النقري (آية جيم ، ٥٠)

ويطرح هذا المقتبس أسئلة أولى :

هل هناك قصيدة « مشار إليها في المقتبس » في اختيار الحرف
« الجيم » من ناحية ، وفي سريانه من ناحية أخرى ؟

هل الجنة والجحيم هما الغائتان النهايتان لسريان الحرف ،
أم أنهما طريقان « أرضيان » يعبرهما الحرف إلى غاية أخرى ؟

« آية جيم » هو الديوان الخامس الذي صدر أخيراً للشاعر
حسن طلب^(١) ، وحسن طلب من أبرز شعراء
السبعينيات ، وقد صدرت له من قبل أربعة دواوين
شعرية ، أولها : (وشم على نهدي فتاه)^(٢) ، وثانيها :
(سيرة البنفسج)^(٣) ، وثالثها : (أزل النار في أبد
النور)^(٤) ، ورابعها : (زمان الزبرجد)^(٥) .

في (آية جيم) يواصل الشاعر طريقته الخاصة في تفجير
اللغة ، وهي تصل في هذا الديوان إلى اعتماده بشكل كامل على
تفجير الإمكانيات الصوتية والدلالية لحرف واحد هو
« الجيم » ، مما دعا الناقدة سيزا قاسم إلى أن تقيم دراستها
حول هذه القصيدة على أساس أنها تتركز بشكل
أساسي على اللعب وأنها « تعد بذلك نموذجاً عربياً يمكن أن
نختبر فيه اللعب بالكلمات » .

وأتصور أن هذا المدخل إلى قراءة هذا النص قد التقط من
إشارة مباشرة في النص نفسه ، حيث ورد فيه أن هناك من

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة المطروحة .
وبداية أتوقف عند اللجنة والجحيم ، ليس عند نفرى ، وإنما فى
نص آخر للشاعر :

ماذا يستطيع الكائن القدرى
كيف يرد جنة غيره بجحيم خيته
بأى وسيلة حسناء أو شنعاء
يقطع ذلك الزمن المزعج فى انتظار حلول ساعته .

(زبرجدة الخازن) * (٧)

تمثل محاولة تلمس العلاقة بين قصيدتى زبرجدة الخازن وآية
جيم المحور الرئيسى الذى تقوم عليه هذه الدراسة ،
والقصيدتان قد كتبتا فى فترة زمنية متقاربة ، إذ كتبت الخازن
فى الفترة من فبراير إلى أبريل ١٩٨٦ ، وكتبت آية جيم فى الفترة
من أبريل ١٩٨٧ إلى فبراير ٨٨ . وبين القصيدتين كتب الشاعر
فى ديسمبر ١٩٨٦ فى ديوانه (زمان الزبرجد) قصيدته زبرجد
القادمة (٨) التى من الممكن أن تعد - كما سوف أوضح -
إرهاصاً بقصيدته آية جيم .

يطرح اختيار الحرف « الجيم » سؤالاً بدوياً : لماذا الجيم
بالتحديد ؟

يقف الخازن على « شفير الوقت » بين تاريخه العربى الذى
ينهار أمام رهبوت هذا العصر ، أمام الآخر - الأجنبى - عزفاً بين
ماضى يموت وحاضر يغوص به فى أهوال المصير الصعب ، وبين
الضعف والغربة يقف الحرف الجيم ، فهو فى مصر :

حرف غريب مستضعف
توزعت تركته الصوتية
بين الـ G الإنجليزية
والدال الصعدي

إنه فريسة الكفاف الفارسية (الجاف بالنطق المصرى) فى
العراق ، وتبليد الألسنة فى الشام والخليج ، وفى دول المغرب
العربى ، فقد أصبح فرنسياً أكثر مما أصبح أى شىء آخر (آية
جيم ، ٣٢ - ٣٣) ، ويطرح انحلال الهوية وهجوم الآخر
الأجنبى الخطوة الأولى نحو تلمس العلاقة بين « الخازن »

« الجيم » . لقد لث الخازن بالأسئلة فهل سوف تحييه آية جيم
عن أسئلته ؟

يتطلب الوقوف المتوتر على « شفير الوقت » ، هذا الوقوف
المحتشد بالأسئلة ، اختيار آتى من الحدين ، ويقف مقطع ابن
الرومى المقتبس فى آية جيم (أمامك فانظر آتى نهجيك تنهج -
٣٤) مخيراً بين طريقين من الممكن اختيار أحدهما وترك
الآخر ، ولكن هل الحدود واضحة هكذا فى زمن الخازن ؟ هل
يمكن للخازن أن يتجاوز شفير الوقت بإقامة حد جلى بين اللجنة
والجحيم ، دون أن يشتبك فى نسج الفوضى ؟

أجل
لا بد من ترك القصيدة فى سبيلها
لكى تنضم فوضاها
لفوضى الواقع الذهبى
أو لتحمل الأوزار عنا
فوق كلكلها
(آية جيم ، ٧٩)

« الجيم » فى المعجم حرف من حروف الأبجدية وهى الجمل
الطائح ، ربما بعد أن طال صبر العيس ، فماذا بعد أن يس
القاموس ؟ أيولب الفصحى لتخرج من معاجها ؟ أم يجرب
حيلة أخرى لفك الرمز ؟ يخلق منهاجاً حراً لتأويل المجاز ؟
وترتبط فكرة تأليب الفصحى لتخرج من معاجها بملاحظة أولى
على الديوان تتعلق بالعلاقة بين عنوان الديوان وأقسامه
الداخلية ، فبينما تضم السور القرآنية الآيات ، تضم الآية فى
الديوان - السور الخمس (الجيم ترجح - الجيم تنجح - الجيم
تنجح - الجيم نجح - الجيم تجرح) (٩) ، ولقد تساءل الخازن
وهو يركض فى تمام الوقت : هل يكتفى بأن ينادى بوجوب تأسيس
الفروع على الأصول أم أن هناك شيئاً يمكن أن يفتديه من سعير
الأسئلة ويغير كل شىء فى نظام بناء تلك الكائنات ؟ فهل
رحلة الجيم هى ذلك الشىء الذى يناقض كل شىء ويؤسس
العالم الآخر الجديد ؟ . وتطرح الملاحظة السابقة سؤالاً آخر
سوف أحاول الإجابة عليه عبر هذه الدراسة : هل تجاوزت
الجيم بالخازن شفير الوقت عبر قلب الأصول أم عبر تأويل
المجاز ؟

زبرجدة ستظهرن بالجيم
ونحى رمقى
ثم ستحملنى نحو ضمير الجمع
فينصاع ضمير المتكلم للنوع
يقول : انطلقى

(زبرجدة القادمة)

تنطلق الجيم نحو امتزاج المفرد بالجمع ، الأنا/ الآخر ،
تخرج عن النسق لتؤسس حياة أخرى ، يمكن أن نراها مرة
أخرى في السورة الثانية من آية جيم (الجيم تنجح) حيث تقف
« ثاء » الأنتى في مواجهة « جيم » الرجل ، وتبدى ثنائية
العلاقة بينهما من ناحية ، كما تبدى تاريخ العلاقة الثنائى المرير
الذى صنعه الحروف الأخرى أيضا ؛ لكن الجيم تتجاوز
تاريخها الشخصى ، ويجسد الحرف تجربة الاكتمال ، فتبدو
« جيم » الرجل :

وقد استدار بطنها كالمرأة الحبل
وانطوى هناك فى المركز
على نقطة بنيمة كالحلية الأولى
للجنين الحى .

(آية جيم ، ٤٨)

ويصبح الاكتمال تجربة وجود وإعادة خلق للذات عبر
امتزاج الأنا/ الآخر ، وبغير الوجود الجديد الوعى بالكون
فتصطبغ الأشياء بالوعى الجديد بحرية التحقق وتجاوز الانقسام
الآن واستشراق جيم المطلق ، فهل نجحت الجيم فى تأليف
صيفة وسطية بين الأبيض العنسى والشيخ الرئيس وبين هيجل
وابن باديس ؟

غير أن تجربة الاكتمال ، الحرية ؛ هذا الجنين الحى ثمرة
التجاوز والتجدد لا يمكن أن يتحقق سوى باليتم ، نقطة وحيدة
قد تكون بدلية الحليقة أو مركز الدائرة ! وهذا هو السؤال الذى
يطرح نفسه الآن ؛ هل يمكن أن تؤسس هذه النقطة بديلاً
للعالم الذى اعتمدت عليه فى ولادتها أم أنها سوف تقع مرة
أخرى فى دوائر هذا العالم . الفوضى ؟

إن هذا يتطلب أن أسير مع القصيدة كما أراد لنا الشاعر أن
نسير . فأرصد القصيدة فى تسلسلها لكى يتبين الشعراء معجزة
العلاقة بين مخرجها ومدخلها . وبالتحرك إلى فك الرمز يمكن
السير أولاً مع « جيم » تنهجن وتجاهر حتى « جيم » تنفجر ،
حيث تبدأ الجيم فى السورة الأولى بتنهجن تاريخها بنفسها وتقف
الكلمات المدرجة فى سجل المعجم فى تراص دون الإشارة إلى
دلالتها ، إنه معجم يقف فيه التاريخ العربى للكلمات بجانب
البنج وأجهزة العلاج والزنجير والمكاياج والبلاج ، ولا ترتبط
الكلمات بأية علاقات دلالية أو نحوية . وتنتثر واو العطف هنا
وهناك دون نظام .

فى حركة الحرف من السكون حتى التنفجر عبر القصيدة ،
يتلوى الحرف ليدخل فى عوالمه وينخرط فى فوضى علاماته
مجسدا النسيج العنكبوتى لطرق الجنة والجحيم ، ربما ليستعيد
توافقات اللحن حتى يستبين له الشاز* ، وتملك الجيم أن
تكون كل شيء أو أن تكون شيئاً ليس كمثله شيء ، تملك
الوقوف بين حدود الحياة والموت ، وتتحرك من سكون المعجم
عبر مستويات من الحركة التى تحاول تجاوز الوقوف على شفير
الوقت ؛ عبر « جيم رج يرج رجاً » أو « جيم تأجج تنجج لجيم
تفرنج » ، أو « جيم فى اتجاه لامتزاز فى اندماج بانفجاص »
وتتحرك جيم الجهاد بين جيم الجنين وجيم الشجاعة ، ويصبح
كل من السكون والحركة ومحاولة التجاوز طابعاً لوجودنا نفسه فى
هذه المرحلة :

نحن نعيش ما زلنا فى عصر الجيم
وسيمر وقت طويل طويل
قبل أن تنتهى هذه المرحلة الجيمية الصعبة

(آية جيم ، ٤٣)

ينجل الخروج من الفوضى فى بدء التحرك من جيم يوجد
جلها فى البياض الجيم ، تبدى فى السورة الأولى ذات طابع كل
غير محدد يمكنه أن يستوعب هذه الفوضى ، وتنبأ قصيدة
« زبرجدة القادمة » بتخلق هذه « الجيم الجيمية » :

جيم زبرجدة تتخلق عند بزوغ الفسق
ستشتعل

وتخرج عن هذا النسق

جيم المطلق ..) تأخذ طابع الوحي، فهي (جلجلة الجرس) ، النبوة (صدق الحرف الكلم)^(١١) ، الإلهي (جل جلالها) ، وتصيح « الجيم الجيما » صيغة وسطية ، واندماجاً للثلاث (الجيم مجد الأب ، مجد الابن ، والروح القدس) ويستبدل الشاعر بعبار « أسماء السور » التي تتردد عبر الديوان عبارة « أسماء الصور » في فهرس الديوان ، فيناظر الحرف في مستوياته الثلاثة. (الإلهي - النبي - الوحي) نفس الشاعر^(١٢) .

وهذا النسق الثلاثي يبدو من هذا التصور النسق الوحيد الذي يواجه به الشاعر - الحرف / فوضى الواقع الذهني . ويمكن تتبع هذا النسق في أكثر من موضع حيث يأخذ دائماً طابع محاولة السيطرة على العالم ، عبر السحر ، الخيال ، أجواز المجاز ، الألوهة .

ويتضح هذا في أن الحرف « الجيم » هو خامس الحروف الأبجدية العملية (مع ملاحظة أن عدد السور في الآية خمس سور) بينما هو في « أبجد هوز » ذات الطابع السحري ثالث الحروف ، مما يخلق جدلاً بين موقع الحرف الواحد في ترتيبين مختلفين ٥ ، ٣ ، ويتسم هذا الجدل بمحاولة السيطرة السحرية من جانب الرقم ٣ . وفي ثنائية الرجل والمرأة يصبح الحرف تجرية اكتمال وتجاوز وسيطرة على النفاض عن طريق حركة الجنس التي هي الثالثة أيضاً في الثالث الوارد في السورة الثانية (الجسم - الجسد - الجنس) ، وذلك في مواجهة « جيم الجنون » وظلالها العذرية والصوفية . لكن أبرز ملامح هذا النسق الثلاثي تنضح في السورة « الثالثة » حيث يتحرك الشاعر بين ظللين ، ويكون الخيال مزيجاً بين نقضين ومحاولة للسيطرة على فوضى العالم .

هل يمكن القول إن هذا النسق الذي يماثل نفس الشاعر هو محاولة لتجاوز السكون المتوتر على شفير الوقت، حيث يمكن تجاوز هذا التوتر باختيار الإقامة في « الحرف » في المطلق الإلهي اللازم في مواجهة توتر الحاضر الزمني ؟

وهل يكون الحل المطروح هو الحلول في :

ربما تحمل السورة الثالثة (الجيم تمنح) إجابة عن السؤال السابق . هذه السورة التي تتحرك بين ظللين (وهي تحتل أيضاً موقعاً وسطياً بين السور الخمس) : الطلل الأول في بداية السورة مسرح لحركة الخيال يفقد فيه الطلل الترائي أحد ملامحه البارزة ، وهي استيقاف الشاعر لصاحبه، فيحدث العكس ويستوقف الشاعر بواسطة راج يروجوه عن جريانه بالخيال ، هذا الخيال الذي يمثل عوضاً عن الشخصين المنقسمين وبه وحده يمكن أن تترج الثنائيات ويتحقق التوحد ، ويرادف الخيال السحر في مزجه للنفاض وتوحيد اللفظ والمعنى ، لكن هذا المزيج يقف بين الحضور والانقطاع ، هل يمكن القول بين الحضور / الحضور الغائب على حدود الواقع وفوضاه ؟ في « يوم المهرجان » حين يواجه الشاعر الشعراء والمتقنين والنقاد والجمهور ، ويحاول الانفلات من الصخب والفوضى عبر « العين » التي تتحسس المتناقضات وتلمسها لتمزج بين العاج والهواء والموجة والجر عبر فعل الرؤية ، وتتحرك العين من دلالتها بوصفها عضو إبصار إلى دلالة الينبوع الذي ينبع من الأرض ويجري « فيها عينان تجريان »^(١٣) ، أمى الدموع التي لم يذرفها الشاعر على الطلل الأول واستعاض عنها بالخيال ؟ أم هي الدموع التي توشع الوقت فيتبدى هلامه وتنذر بخطر الوقوع مرة أخرى على حذ الشفير :

إن التراث مثلاً في لحظة ونقبها يغتال حاضره

فهل يختار لحظته

ويتخبث الشيعي المعنى

لكي يؤسس من هلام الوقت مرحلة

وبصعد فوق مرحلة النصوص* ؟

حين يبدأ الارتظام « بفوضى الواقع الذهني » يبرز الملمح الغائب في الطلل الأول فيستوقف الشاعر صاحبه (فياخليل انظروا !) فنصبح أمام الطلل الترائي مجسداً لعلاقة الشاعر بالواقع ، وتخلص حركة السورة الثالثة كلها لتكون بين ظللين سواء أكانت حركة الخيال أم حركة الاصطدام ، وبين قوسين هل يمكن لهذا المزيج أن يؤسس خليقة أخرى ؟ !

إن الجيم التي تجلت أولاً في « البياض الجم » ثم تابعت تجليها في (الجيم الجيما ، جيم الوشيعة ، الجيم الجيمية ،

زبرجدة مؤبجدة

بلا حبر ولا ورق

زبرجدة مجردة مجسدة

زبرجدة تناقض نفسها ؟

(زبرجدة القادمة) .

نحو تأسيس عالم بديل ، وهو في هذا الجنوح مثل الذات المفردة للشاعر لا يمكنه أن ينقل من نسيج علاماته علاقته ، لا يمكنه أن يتجاوز الحضور إلى غياب ، وإنما أقصى ما يمكنه أن يقف بين الحضور/الحضور الغائب . لا يمكن للجيم الجيها أن يصير جرسها جنسها دون أن تنجرد عن نسيج العلامات ، ولا يمكن أن تنغمس في العلامات - الواقع دون أن تتجزأ عبرها ، إن الجيم الجيها لا يمكنها أن تستقل عن العالم لأنها لا تملك سوى أن تكون جيهاً جنب جالية الأجانب والأعاجم فقد عجت الأجام بالأجيام ، وهي في محاولتها لتجريد التجسيم تسقط مرة أخرى لتتلوى مراوغة في علامات الجنة والجحيم ، تدخل ظلام الواقع لتجوس فيه مرة أخرى وتجسم التجريد :

الجيم من الدجن أن ترجحن

ولي أن أجرد شجوى

وأجنت بالجيم

لي أن أجن

وأجلو هذا المجن

(آية جيم ، ٤٣)

ليس للجيم الجيها إذن سوى أن تكون نسقاً ذهنياً يلقيها الشاعر كعصا موسى لتلقف الجيهمات الأخرى عبر السحر وأجواز المجاز ، نسق بديل عن الجنون وشيء ما قبل أن يماثي الفنى يافوخه بحديدة* !

ولأن الجيم (من أجل الجميع) فوجودها مرتبط بوجود العالم الذي تريد أن تمحوه ونسيجهما مشترك في نسيجه ، لا يمكن أن تهمل عليه التراب دون أن تنيله على نفسها أيضاً وتندثر فيه :

أجل

لا بد من وقف القصيدة

عن تزلزلها

لكي لا يسقط المبنى

على المعنى

أو لكي لا تهدم الألفاظ

إن مسألة العلاقة بين ظاهرة التعامل مع كيمياء الحرف العربي وتردى الواقع الاجتماعي ، قد ناقشها من قبل صبرى حافظ في مقال له عن الشاعر ، أورد منه هذه الفقرة : « هذا التعامل مع كيمياء الحرف العربي الذي يكتسب دلالاته من طبيعته الجمالية قبل قيمته الإشارية أو الدلالية هو الذي يجعل تلك الوحدات التكرارية لحرف من الحروف في جميع كلمات مقطع أو فقرة نابضة بنوع جديد من الدلالات أود أن أسميه بـ « قدرة الكلمات التعميمية » حيث يلفت هذا الاستعمال النظر لا إلى جماليات الحرف العربي وحدها ولكن أيضاً إلى قدرة الحروف على تخليق حالة مزاجية أو مناخ معنوي (سيمانتى) ، ولا يمكن فصل هذه الظاهرة الجديدة . . . عن مسألة تردى الواقع الاجتماعي بالصورة التي جعلت الكاتب يبالغ في إبراز جمال النص حتى يتبدى في ضوء جماله الباهر مدى قبح الواقع المتردى في حمة التدهور والانحطاط ، كما لا يمكن فصلها كذلك عن مسألة الزاوية باللغة القومية التي أخذت تشيع في عصر عودة اللغة الإنجليزية ، لغة السادة الجدد للسيطرة على لغة الإعلام ولغة اللافئات ولغة الأغنية الشعبية . . . » (١٣) .

وقد أشار شكرى عياد أيضاً في مقال له عن الشاعر إلى مسألة التعامل مع الحرف بوصفه قوة سحرية يحاول بها الشاعر تجاوز الواقع وخلق عالم بديل ، فيقول : « أترأه يحدث نفسه بأن الحروف لها قوة تفوق قوة الكلمات والجمل ، قوة اللغة المحبوسة في قيود المنطق ، أترأه يحدث نفسه بأن في الإمكان العودة بلغة الشعر إلى لغة السحر حيث تستنزل القوى الخفية من عالم الغيب ! إنه إذن لم يبرأ تماماً من الحلم بخلق عالم بديل ، عالم يتجاوز القصيدة نفسها كما يتجاوز عالم الواقع » (١٤) .

لكن الصيغة الوسطية « الجيم الجيها » حرف يتشابه مع الجيم في قابليته للتشكل وتمايزه عنه في الوقت نفسه في جنوحه

آخر ما تبقى من دلالتها

بمعناها

(آية جيم ، ٨٥)

الأول : هل الشعب هو الجيم ؟ وأى جيم ؟
الثاني : لماذا ترددت هاتان الصيغتان مرتين فقط في
الديوان ، مرة في السورة الأولى ومرة في السورة الأخيرة !

وللإجابة عن السؤال الأول أشير إلى الربط بين الجيم
واللهجة منذ السورة الأولى، فهي « جمانة اللهجات » ولكنها
أيضاً « جَبّ الأجنبي ، وحجر الأعجمي ، وجرن الدارج
اللهجي » ، وفي السورة نفسها نطالعنا جيم جديدة « فتجانفت
جمل وجدت لهجة » بحيث تبدو هذه اللهجة الجديدة أحد
تجليات الجيم الجبابة في مواجهة فوضى « الدارج اللهجي »
ومحاولة اقتناص الفرع الذي يؤسس الأصول .

أما عن ظهور هذه الثنائية في مفتتح السورة الأولى أولاً ، فإن
ظهورها الأول يتبدى مجسداً كلية الرمز بين الشعب والسلطة ،
وعبر القصيدة يتفكك الرمزان ليأخذ مستويات عديدة لكل من
الشعب/السلطة هذه المستويات التي تقطعها (الجيم الجبابة) ،
جيم الوشيجة ، الجيم الجبابة ، اللهجة الجديدة . . . في
محاولة لإيجاد حل للتوتر القائم عبر الديوان ، لذا لا تظهر
الثنائية مرة أخرى سوى في السورة الأخيرة حين تفشل « الجيم
الجبابة » في تجاوز التناقض، فتعود الثنائية إلى المواجهة مرة أخرى
في زمن مرجأ ، حيث تفرق الجيم مطلقاً أخيراً رغبة ومتنهي
بعد عبور طرق الجنة والجحيم - وتبرز ثنائية
الراجون/المجرمون ، الارتقاب/المفاجأة مرهون حلها ببقية
الجيم هذه القيامة المعلقة على (إذا) الشرطية المستقبلية ليعود
الزمن مرة أخرى بين حاضره عاجز لا يمتلك سوى الرجاء
ومستقبل بعيد مطلق ومتعال ، ولنعود مرة أخرى إلى حقيقة أن
ما لم يكن سيتم ثم وليس من شيء لينفذ بعض تلك الكائنات
من المصير الصعب قبل نهاية التاريخ أو قبل انقراض النوع* .

هل سقط إذن الحل الجريء الخازبازي ، واكتفت الجيم
بتأويل المجاز أم أن قلب الأصول قد تحقق عبر فعل القيامة
والصيغة الشكلية للسورة الأخيرة ؟

إن كلا الاحتمالين يظل مطروحاً ، والاحتمال الأخير يمكن
تتبعه من زاوية قراءة أخرى يكون مدخلها إلى هذا النص ،
العلاقة بين فلسفة ابن عربي في جوانبها الوجودية والمعرفية

إن الحل الجريء « الخازبازي » الذي كان يرى أنه لا بد من
شيء بنافذ كل شيء ثم يكسح أي شيء من قمامة هذه
الأمور لا يبقى على شيء* ، يتراجع الآن ويوقف الشاعر
تفجر الزلزال ، وتحرك الجيم الجبابة - الذات ، نحو التعالي
عن الانغماس في نسج العلامات - العلاقات ، ويكون
مصيرها أنها :

سمت لخلودها

لم يبق منها

غير هيكلها

(آية جيم ، ٩٢)

هل كانت زبرجدتي القادمة تنبأ بمصير « الحرف المجند » إذ
فر من المرحلة الجبابة إلى المطلق حين قالت إنه :

الرؤيا التي ينفي المكان زمانها

رمز لما لا يوجد ؟ .

هكذا تصل الجيم إلى معبرها الأخير عبر تجريد التجسيم
وتجسيم التجريد ، فيصبح الحرف هيكلًا مجرداً من الزمن
والعلاقات والأمور ، مما يعيدنا إلى سؤال طرح في بداية هذه
الدراسة ؟ هل اكتفت القصيدة بأن تحرك الخازباز عن شفير
الوقت بتأويل المجاز ؟ أم أن الخازباز قد تجاوز حدود الموت نحو
حياة أخرى بقلب الأصول ؟

هناك ملاحظة مبدئية فضلت إرجاءها إلى آخر هذه
الدراسة . في السياق القرآني تبدأ السورة دائماً بقولنا « أعوذ بالله
من الشيطان الرجيم » بسم الله الرحمن الرحيم » وفي الديوان
تردد صيغة « أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم » باسم
الجيم . والصيغتان إذا وازينا بينهما تطرحان سؤالين
أساسيين :

ومن خلال توازي اللغة مع الوجود وهذه المراتب الثلاث عند ابن عربي، يمكن تلمس الإجابة عن التساؤل المطروح لفكرة قلب الأصول، حيث يمكن أن نوازي مرة أخرى صيغة (أعوذ بالشعب من السلطان الغشيم، باسم الجيم) بالصيغة القرآنية، فيصبح الشعب - الجيم وجهين لحقيقة واحدة هي (الإله)، ويصبح الاسم الجامع هنا للإله هو الجيم وهو اسم - في صيغته الأخيرة في السورة الأخيرة - لا تعلق له بالكون منزّه بوصفه ذاتاً إلهية عن الانغماس في شؤون العالم. وهذا تتنفي الوسطية - الألوهة، وبالتالي تتنفي الإمكان عن العالم في الوقت نفسه، وينفي الإمكان يتجرد الحرف وتزول تعلقاته بالكون بل يزول الكون نفسه ونصبح أمام خلق جديد نحن في لبس منه «بل هم في لبس من خلق جديد»^(١٥).

عن طريق المدخل السابق إلى القصيدة ربما يكون من الممكن أن تطرح فكرة تحقق قلب الأصول، غير أنني من زاوية قراءة للقصيدة أكثر ملاءمة إلى فكرة تأويل المجاز استناداً إلى إيضاح الشاعر للزلزلة «أجل لا بد من وقف القصيدة عن تزلزلها» فما لم يكن سيجوز جاز* ولم يبق أمام الشاعر سوى أن يستبدل بفعل انتحاره خلق عالم جديد بالشئ الوحيد الذي يمتلكه وهو «اللغة». فهل كانت «الجيم» عبر رحلتها طريفاً يقطع فيه ذلك الزمن المروع في انتظار حلول ساعته؟ أم أن الجيم الجيباء حين راغت إلى مطلقها كانت الشئ الوحيد الحقيقي الذي يمكن أن يبقى وإلا من سيمشي في جناز الخازبار*؟

ومفهوم اللغة بوصفها وسيطاً يتجلى من خلاله الوجود بمراتبه ومستوياته المختلفة، وبين الرؤية المتجسدة في القصيدة مما يحتاج إلى دراسة مفصلة. وسوف أشير فقط إلى بعض الملاحظات الأولية بهذا الصدد، فأشير إلى وسطية مفهوم الخيال عند ابن عربي بوصفه فاصلاً بين الذات الإلهية والعالم وتأكيده على التمايز والثنائية والتوسط بينهما بذاته والالتقاء بكل منهما بذاته فيوحد بينهما، كما أشير إلى مفهوم «الألوهة» وهو أحد مستويات الخيال المطلق (البرزخ) والوسيط بين الذات الإلهية والعالم، من حيث إن الألوهة هي مجموع الأسماء التي تدل على التعلقات بين الذات الإلهية والعالم، ومن ثم يمكن القول إن الخيال - الألوهة هما الوسيط بين الذات (الشاعر - الحرف - الإله) / العالم. وهناك ملاحظة تتعلق بالبنية الإيقاعية للسورة الثالثة من الديوان (الجيم تمنح) وارتباطها بشكل واضح بالبنية الإيقاعية لسورة الرحمن، هذا الارتباط الذي يمكن تفسيره - مبدئياً - بواسطة مفهوم «برزخية الخيال» استناداً إلى قوله تعالى: «مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان».

وفي إطار هذه المفاهيم يمكن أن تصوّر نسفاً كلياً للأنساق الثلاثية المشار إليها يمثل ثلاث مراتب لحقيقة واحدة هي الوجود الحق المطلق، المرتبة الأولى هي الوجود الذاتي (الذات) التي قد توازيناها الجيم المطلقة الأخيرة في الديوان (جل جلالها) والثانية الوجود العقلي (الألوهة) التي قد توازيناها «الجيم الجيباء»، والمرتبة الثالثة هي الوجود العياني الحسي (العالم) التي قد توازيناها الجيم في تشكيلاتها المختلفة عبر العلامات والعلاقات في القصيدة.

هوامش وتعليقات:

- ١ - حسن طلب، آية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، وسوف أشير إلى أرقام الصفحات المقتبس منها في المتن.
- ٢ - حسن طلب، وشم على نهدي فتاة، دار أسامة للطباعة والنشر، ١٩٧٢.
- ٣ - حسن طلب، سيرة البنفسج، كاف نون للصحافة والنشر، القاهرة، ١٩٨٦.
- ٤ - حسن طلب، أزل النار في أبد النور، دار التديم للصحافة والنشر، القاهرة، ١٩٨٨.
- ٥ - حسن طلب، زمان الزبرجد، كتاب الغد، القاهرة، ١٩٨٩.
- ٦ - راجع: ميزا قاسم، مجلة ألف، التجريب الشعري في مصر منذ السبعينيات، العدد الحادي عشر ١٩٩١ ص ١١٨ : ١٣٦.

- ٧ - سوف أشير بعد ذلك إلى المقتبس من زبرجدة الخازن بالعلامة (*) في المتن .
- ٨ - سوف أشير إلى المقتبس من زبرجدة القادمة باسم القصيدة في المتن .
- ٩ - أشارت سيزا قاسم في دراستها - السابق الإشارة إليها - إلى أن عنوان القصيدة أحل الجزء محل الكل ، أى وضع الآية مكان السورة ، لكنها لم تربط هذا الاستبدال بدلالة واضحة .
- ١٠ - سورة الرحمن ، الآية (٥٠) - وفي السورة نفسها يقول تعالى : « فيها عينان نفاحات » الآية ٦٦ ، والعلاقة بين البنية الإيقاعية للسورة الثالثة (الجيم تمنح) والبنية الإيقاعية لسورة الرحمن واضحة ، بحيث يمكن التأويل حول دلالة اسم السورة الأولى « الجيم ترجع » في سياق قوله تعالى : « والسما رفعها ووضع الميزان » الآية (٧) .
- ١١ - في مخطوطة الديوان - قبل الطبع - انتهى الديوان بعبارة (صدق الحرف الكريم) وقد اعتمدت عليها بدلاً من (صدق الحرف الرجيم) التي ينتهي بها الديوان المطبوع ، وإذا أقيمت على الصيغة الأخيرة يمكن الإشارة إلى التفسيرات الحديثة التي ترى الشيطان الوجه الآخر للنفس .
- راجع : صادق جلال العظم ، نقد الفكر الديني ، دار الطليعة . بيروت - لبنان . الفصل الخاص بمأساة إبليس .
- ١٢ - قارن باس سينا : « فإذا نقرر هذا فإنه ينبغي ضرورة أن تدل بالألف على الباري وبالباء على العقل وبالجيم على النفس والدال على الطبيعة هذا إذا أخذت بما هي ذوات » .
- راجع : ابن سينا ، نسم وسائل في الحكمة والطبيعات ، مطبعة هندية بالموسكى بمصر ١٣٢٦/١٩٠٨ هـ الحروف الهجائية ، الفصل الثانى في الدلالة على كيفية دلالة الحروف عليها ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .
- ١٣ - راجع : صبرى حافظ : كيمياء الحروف وقدره الكلمات التعزيمية ، جريدة الثورة العراقية ، ١٩٨٧/٨/٢٧ .
- ١٤ - راجع : شكرى عباد ، القفز على الأشواك ، البنفسج والزبرجد ، مجلة افلال ، العدد ١٢ ، ديسمبر ٩١ ص ١٨ .
- ١٥ - حول هذه المفاهيم عند ابن عربى ، راجع : نصر حامد أبوزيد ، فلسفة التأويل ، دراسة في تأويل القرآن عند محمد الدين بن عربى ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت - لبنان ، الفصل الأول : الخيال المطلق من ص ٥١ : ٩٥ .

المسرح

بين العرب وإسرائيل*

(١٩٦٧ - ١٩٧٣)

هشام إبراهيم

بشكل كافٍ ، في ظل مناخ مأزوم - من يتصدى لدراستها دراسة تتجاوز دائرة الرؤى الغائمة ، إلى الوعي العلمي القادر على النهوض بمعبء مواجهة الأزمة ، فضلاً عن التكريس لحركة نقدية صحيحة .

كانت هزيمة يونيو ٦٧ بمثابة النهاية لحقبة كاملة من الشعارات التي تبدى زيفها ، جاءت لتصفع الوجوه الباردة ، وتعري المواقع والمواقف المختلفة ، مثلها مثل الطلقة المضيتة : قضى وتخترق الجسد .

والكتاب يحاول ، كما يقول كاتبه ، أن يتصدى لدرس تأثير الحرب والهزيمة على المسرح في كل من مصر وسوريا شكلاً ومضموناً ، ونظرة كتاب هذا المسرح إلى الإنسان العربي ، وموقفهم من السلطة وتصويرهم لها في مواجهة الجماهير ؛ وهل كانت الهزيمة هزيمة لحكومة أم هزيمة لشعب ، ثم ما مفهومهم للمقاومة ؟ وكيف تم تصوير الشخصية الإسرائيلية في مسرحياتهم ؟ وهل تنفق مع معطيات الشخصية الإسرائيلية الفعلية كما أظهرها المسرح الإسرائيلي ودل عليها أم لا ؟

ولما كانت الهزيمة نصاً أساسياً لحقبة بأكملها ، فإن درسها متعدد الأبعاد ، يكشف عن تفاعلات مستويات الصراع المنتج للهزيمة والنتائج عنها . وهنا يظهر دور الثقافة بوصفها ساحة صراع أيديولوجي ، ومراة للصراع الاجتماعي ، وبحضر دور الناقد والنقد الذي يضع المنتج الثقافي في سياقه الأشمل : المجتمع .

ونكمن ماثرة هذا الكتاب الذي نقوم بعرضه ومناقشته في كونه يخوض في أرض لم تزايلها البكاوة بعد ، إذ لم يتوفر لها -

وتتكون الدراسة من مقدمة وخاتمة وثلاثة فصول ، ويوضح الباحث في مقدمتها هدف الدراسة وأهميتها ومنهجها . يضع الباحث للفصل الأول عنوان (رؤية العالم في مسرح الإسقاط السياسي في مصر بعد هزيمة ١٩٦٧) ويدرس فيه نصوص

• د سامح مهران : المسرح بين العرب وإسرائيل (١٩٦٧ - ١٩٧٣)
دار سينما للنشر ، القاهرة ، ١٩٩٢ .

(إنت الى قتل الوحش) لعلى سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب .

أكثر امتلاكاً « لوضوح الرؤية » على المستوى الأيديولوجى ، ص ١٠٧ .

ويحدد الباحث المواد التى يلجأ إليها الكتاب لممارسة هذا الإسقاط سواء أكانت أسطورية على نحو ما نجد عند « على سالم » ، أم تاريخية عند « محمود دياب » و « رشاد رشدى » ، محلاً لشكل الكتابة المسرحية التى جمعت بين الشكل البريختي والشكل التراجيدي « ومحدداً لها بما هى انعكاس للازدواجية الأيديولوجية لوجال سلطة يوليو ، السلطة التى تبدت - كما يرى الباحث - فى الإبقاء على الهياكل التقليدية للمجتمع القديم ، مثل الدين ، فى إطار التطبيق الاشتراكي .

وتحت عنوان فرعى هو (الوضعية الطبقيّة فى مصر قبل هزيمة عام ١٩٦٧ وأثرها على مضمون الأعمال المسرحية وشكلها) يرى الباحث أن الكتاب الثلاثة ، موضع التحليل ، قد اتفقوا على « إعادة إنتاج الوضعية الطبقيّة التى تميز مصر فى مسرحياتهم » ص ٤٤ ، فالمجتمع المصرى يخضع - كما يذهب الباحث - « لما يسمى بنمط الإنتاج الآسيوى » ص ٤٥ ، وقد انتقلت هذه الوضعية الطبقيّة إلى هذه المسرحيات « على مستوى المضمون وعلى مستوى الشكل ، وبالتالي جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تضعه هذه الوضعية على حركة الجموع من قيود وكوابح » ص ٥٤ .

أما الفصل الثانى الذى يدرس فيه الباحث المسرح السورى بعد الهزيمة تحت عنوان (الرؤية الجدلية فى المسرح السياسى السورى بعد هزيمة ١٩٦٧) ، فإن الباحث يتوسع فى شرح جذور المسرح السياسى ، الذى نشأ فى ألمانيا على أيدي مخرجين مثل بسكانور ، مبنياً كيف كان هذا المسرح ينطوى على بعد طبقي واضح ، نتيجة نشأته المرتبطة بتطور الرأسمالية ، وأنه يلوذ « بالجدلى بدلاً من الميتافيزيقى » ؛ ويتناول الباحث ثلاث مسرحيات تمثل « المسرح السياسى » السورى هى : (المهرج) لمحمد الماغوط ، و (محاكمة الرجل الذى لم يحارب) لممدوح عدوان ، و (حفلة سمر عن أجل حزيان) لسعد الله ونوس ، ويشيد الباحث - بناء على تحليله - بالمسرح السورى الذى يعده

أما الفصل الثالث الذى يضع له الباحث عنوان (الرؤية اليسارية فى مسرح المقاومة) فيعدد فيه الباحث الرؤى المختلفة للصراع العربى الإسرائيلى ، مثل الرؤية التى ترى فيه صراعاً عرقياً عنصرياً أو دينياً ، والرؤية القائلة بطبقية الصراع بين العرب وإسرائيل - والى يتبناها الباحث على أساس من كون إسرائيل « تنطلق فى سياساتها العدوانية من التطابق مع الأهداف الاستعمارية الكبرى التى تستخدم إسرائيل لتحقيق مصالحها » ص ١٣٧ ، ١٣٨ . وهى - فى رأيه - الرؤية التى يتبناها مسرح المقاومة كما ظهر بعد ٦٧ ، ويتناول هذا الجزء مسرحيتى (وطنى عكا) لعبد الرحمن الشرقاوى و (كيف رد الراي مندل على تلاميذه) لسميح القاسم ، باعتبارهما مسرحيتين توضحان رؤية هذا المسرح للمشكلة العربية الإسرائيلية ، تلك التى ينتقدها الباحث عند عبد الرحمن الشرقاوى باعتبارها رؤية مثالية « تصور نشوء تناقضات داخل النظام فى إسرائيل ، من شأنه أن يؤثر سلباً على وضعنا للعُدو فى سياقه الصحيح » ، ص ١٥٥ ، فضلاً عن عدم معرفة النص بالمجتمع الإسرائيلى وقيامه على افتراضات نظرية ، كما ينتقد رؤية « سميح القاسم » لأنها « تحول الصراع العربى الإسرائيلى من صراع مع عدو إلى صراع مع نظام متخلف ورجعى فحسب ، يكفى أن يغير العنوان لكى يتم الاعتراف به ليتلاشى الصراع ويذوب » ص ١٦٢ . ويصدد رؤية الثورة الفلسطينية باعتبارها « جزءاً لا يتجزأ من الثورة ضد قوى الإمبريالية » ، ص ١٨٥ ، يتناول الباحث مسرحيتى (النار والزيتون) لألفريد فرج ، و (اليهودى الثالث) لبسرى الجندي باعتبارهما نموذجين يتظلمان ضمن نماذج من مسرح المقاومة اعتمدت على الشكل التسجيلي وصدرت عن رؤية يسارية . ص ١٤٨ . ويقارن الباحث الرؤى العربية برؤية إسرائيلية تبدي فى نصوص من المسرح الإسرائيلى مثل (هم يصلون غداً) للكاتب الإسرائيلى « نانا شحيم » ، (نعيم) للكاتب « يهو شواع » ومسرحيتى (الفلسطينية) و (الجوكر) ليهوشع سوبول بوصفها نماذج توضح اختلاف رؤية المسرح الإسرائيلى

لطبيعة الصراع وجوهره العنصرى عبر طريقة تصويرها لشخصية الفلسطيني .

بداية فإن ما يميز ممارسة نقدية عن أخرى هو المنهج المستخدم وكيفيات استخدام هذا المنهج . والباحث متردد ، منذ البداية ، في تحديد المنهج الذى يستخدمه ، فهو يصرح أنه سيستخدم منهجاً « سوسولوجياً جالياً » ص ٧ ، ثم نراه يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية في الفصل الأول . ولا بد هنا من طرح السؤال التالى على الباحث : هل المنهج البنىوى التوليدى هو ، تحديداً ، المنهج السوسولوجى الجمالى الذى يقصده ؟ فإذا كان كذلك فلماذا لا يسميه باسمه ؟ أما إذا كان المنهج السوسولوجى الجمالى هذا منهجاً غير البنيوية التوليدية ، فلماذا يستخدم مصطلحات البنيوية التوليدية ؟ . وسواء كان الأمر هذا أو ذاك ، فالباحث لا ينم عن منهج محدد ، فهو رغم استخدامه بعض مصطلحات ومفاهيم البنيوية التوليدية ، مثل « رؤية العالم » ، « الوعى الممكن » ، فإنه لا يقوم باستيفاء إجراءات المنهج حسب المرجع الذى أشار إليه^(١) ، ص ١٢ .

فالباحث أولاً لا يحدد لنا الفئة الاجتماعية التى يعبر عنها كتاب النصوص التى قام بتحليلها ، ليوضح لنا المآزق التاريخي الذى تخوضه ، وليس المقصود هنا بالفئة الاجتماعية مجرد الفئة التى ينتمى إليها الكتاب حسب السجل المدنى ، وإنما تلك التى يحملون وعيها ويتوحدون مع رؤيتها للعالم .

ويكمن خطأ الباحث - في نظرى - في التحليل الاجتماعى لمجتمع ما بعد ٢٣ يوليو ، الذى يورده ويعده مفتاح فهم الواقع المصرى فى الستينيات ، وقيم - تأسيساً عليه - ثنائياً بين البناء الاجتماعى وبنية الشكل والمقولات في المسرح المصرى ، إذ يلتقط بعض المقولات التى فسرت التطور التاريخى للمجتمع المصرى ويسحبها على الواقع الاجتماعى والاقتصادى في مصر الستينيات وهى نظرية « نمط الإنتاج الآسيوى » . وإذا كانت هذه النظرية تشير أولاً إلى التمرد على التفسيرات الأحادية التى

ترى التاريخ وتطوره في المجتمعات الأوروبية ، كما اكتشفه ماركس ، قانوناً عاماً ينسحب على كل المجتمعات ، فإنها تشير ثانياً إلى ضرورة التفكير في التاريخ عبر الابتداء به ، وليس إلزامه رؤية مسبقة تغطى قوانينه وتعلو عليها ؛ ونظرية نمط الإنتاج الآسيوى تطوير لبعض مقولات ماركس^(٢) قام به بعض الباحثين لينهض بتفسير بعض الظواهر الاجتماعية مثل عدم نمو حركة برجوازية مبكرة تقوض بنية المجتمع السابقة في بعض البلدان الشرقية ، ومنها مصر ، مثلما حدث في أوروبا . وقد قدم ماركس عرضاً شاملاً عن نمط إنتاج يتميز به :

- (أ) فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات .
- (ب) الارتباط الوثيق بين الزراعة والإنتاج الحرفى ،
- (ج) كون الري هو الشرط الأولى للزراعة ،
- أسباب جغرافية ومناخية وغيرها .
- (د) وبذلك توجد الظروف المهيئة لقيام سلطة مركزية ، مبررها الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعى ، استناداً إلى وظيفتها الاقتصادية في القيام به (الأشغال العامة) ، من أجل الحفاظ على إنتاج المجتمع^(٣) .

وما حدث في مصر هو أن « قانون فك الزمام » الذى صدر في عام ١٨٦٧ قد أدى إلى زوال المشترك القروى في عهد سعيد^(٤) ، وبالتالي فإن « طابع مصر الرأسمالى في الفترة السابقة لثورة يوليو ليس مثاراً للمناقشة من حيث الكيف ، وإن كان هناك جدل فيه من حيث الكم » ، كما يقول أحمد صادق سعد^(٥) . وإذا جاز القول إن هناك بعض سمات لنمط الإنتاج الآسيوى في مجتمع ما بعد ١٩٥٢ ، فإن تحليل الباحث يجانبه الصواب عندما يعيد هذا النمط النمط السائد ، فهناك فارق جوهري بين المهام التى تقوم بها الدولة مثل التحكم في الري وأنواع المحاصيل ، وبين ما يعده ماركس الأساس في نمط الإنتاج الآسيوى وهو : « فقدان الملكية الخاصة للأرض في المشاعات » ، ذلك الذى يقضى إلى « الاستئثار بقسم أعظم من فائض الناتج الاجتماعى » ، كما سبقت الإشارة ؛ ومن ناحية أخرى فإن ظاهرة الحاكم الفرد ، وتفاقم جهاز الدولة البيروقراطى ، وسيادة مظاهر الدولة البوليسية ، هى أعراض لا تخص فقط دولة نمط الإنتاج الآسيوى ، وإنما هى أعراض

لازمت تطبيقات اشتراكية مختلفة في الاتحاد السوفيتي السابق وأوروبا الشرقية على سبيل المثال ، فضلاً عن الأنظمة الفاشية والنازية على الرغم من الاختلاف بين هذه الأنماط .

يبني الباحث تحليله إذن على المشابهة بين هذه الوضعية الطبقة ، وبنية النصوص المسرحية المصرية التي قام بتحليلها ، وهي نصوص (أنت اللي قتلت الوحش) لعل سالم ، (بلدى يابلدى) لرشاد رشدى ، (باب الفتوح) لمحمود دياب ، وعدها تمثل مسرح الستينيات ، إذ رأى فيها « إعادة إنتاج للوضعية الطبقة للمجتمع المصرى المتمثلة في دولة الطغيان الشرقى » ص ٧٢ التى تتكون - من وجهة نظره - من « الحاكم بوصفه شريحة بمفرده ، والبيروقراطية (الأعوان) بوصفها شريحة ثانية ، والشعب بوصفه شريحة ثالثة » ص ٥٤ .
وه بالتالى جاءت رؤية العالم لدى كتاب هذه المسرحيات متفقة مع ما تقضه هذه الوضعية على حركة المجموع من قيود وكوابح ، ص ٥٤ .

ومن الواضح هنا كيف قاد تحليل الباحث لمجتمع ما بعد يوليو ١٩٥٢ إلى تصور فكرة دولة متعالية بدون مصالح أو طبقات اجتماعية تمثلها ، مما أدى - لديه - إلى تجاهل التناقضات الاجتماعية التى شهدتها مصر الستينيات ، وكأن (الشعب) كتلة صماء مصمتة ، منسجمة ومتجانسة لا تنطوى بداخلها على تناقض ما .

إن هذه الآلية تفضى - لدى الباحث - إلى « مشابهات مضمونية ، أو شكلية منعزلة »^(٦) فتقوده إلى رؤية ما يعده امتزاجاً بين الشكل البريختي والشكل التراجيدي علامة على ازدواجية خطاب سلطة يوليو ، والتلفيقية التى نتجت عن « الخلط المتنافر الذى ميز الرجال الذين قاموا بحركة يوليو » ص ٣٠ ، فالباحث يرى أن « الشكل البريختي هو المعادل الفنى للماركسية » « أما الشكل التراجيدي فهو معادل فنى للدين » ص ٣٢ .
والواقع أن هذه الرؤية تكشف أولاً عن خلط الباحث بين الإطار الذى نشأ فيه الشكل ، أى المنظومة الفكرية والاجتماعية التى أنتجته ، ورحلة الشكل عبر التاريخ والمضامين ، تلك التى يصعد فيها الشكل من مضامينه الأولى الاجتماعية بالأساس ، وتكشف ثانياً عن رؤية تنميطية تجريدية ساعية إلى توليد الفن وسلبه غناه . فمن الصعب القول

بأن هناك شكلاً فنياً واحداً ووحيداً بإمكانه أن يكون المعتمد الرسمى للتعبير عن فلسفة أو رؤية ما للتاريخ . فالشكل الفنى له قدرته على الحراك المستقل نسبياً ، فهو ليس بمجرد مقولة مسبقة يتم سكب مضمون ما فيها فتؤدى آلياً وظيفة معينة . ولتأخذ على سبيل المثال « بريخت » الذى كان يجرب فى الشكل بغية ضبط الأثر الجمالى^(٧) المراوغ ، بحيث يكون مخالفاً للأثر التقليدى فى المسرح السابق عليه « وليس الشكل الأرسطى التراجيدي بالأساس ، إذ لم يكن موجوداً أو سائداً فى نقائه الإغريقى الأول »^(٨) . وهو فى سعيه لضبط الأثر الجمالى ابتكر أشكالاً ، وأعاد تقديم بعض الأشكال والتقنيات من مصادر مختلفة ، متزجاً إياها من سياقاتها ، ومعطياً لها نسقاً يمنحها الوظيفة - التى لا يمكن التأكيد من نجاحها بغير دراسة لعملية التلقى المسرحى وكشف آلياتها الدقيقة - التى أرادها مسرحه ، فى فترة كانت فيها المجابهة مع الشكل التقليدى لها سمة الثورية . وعبر تجربته فى الشكل ارتقت الممارسة لديه ، فمن المسرح التعليمى إلى المسرح الملحمى فالمسرح الجدلى ، كانت الأداة عنده تمثل محل المقولة التعليمية المباشرة كما يلاحظ « والترينامين » .

إن درس بريخت الأساسى يكمن فى كونه منتجاً لمنهج وليس فى كونه منتجاً لتقنية ، فالتقنية عمل تساؤل تاريخي وفنى مستمر ، وهى لا تمارس فعاليتها إلا بداخل نسق . وما أسهل أن تؤخذ الأداة (البريختية مثلاً) متزعة من سياقاتها ، وتقدم بوصفها شكلاً ضد الهدف الأصل الذى أنتجت فى سياقه (إذا اتفقنا على أنه ينبئ على الفن أن يلتزم التزاماً واعياً بهدف ما) .

ومن ناحية أخرى ينبغى أن يتم النظر إلى المنهج البريختي بوصفه شكلاً من أشكال الاحتجاج على نظام تقسيم العمل وتنميط البشر فى مجتمع أوروبا الرأسمالى حاد التناقض ، فى النصف الأول من القرن العشرين . وكان غرض هذا المنهج نقض وهم الأيديولوجيا السائدة ، ودفع التلقى إلى عبادة استلابه تجاهها وتجاه وعيه المغترب وإحلال وعى ثورى يقوده للتغيير .

أما فيما يخص الشكل التراجيدي ، فتثير مقولة الباحث حولها ضرورة إعادة التساؤل حول الإمكانيات التى من الممكن أن

يتيحها هذا الشكل ، أى إلى أى مدى يستطيع الشكل التراجيدى أن يكون ثوريا ؟ .

وبصياغة أخرى : هل من الممكن أن يتحول الدرس المأساوى إلى وسيلة تعليمية ناجحة ؟ فعل سبيل المثال : ثورى مثال يسقط نتيجة مثاليته ، أليس من الممكن أن نحذرونا مثل هذا النسق من مغبة الوقوع في مثالية بطلنا التأثير ذلك الذى - حسب النسق الأرسطى - نكون قد توحدنا معه ، إذ يشبهنا ، ويظهرنا لدى سقوطه ، مما يماثل مثاليته فينا ؟

ومن الملاحظ أن قيمة البطل المثالي الذى يسقط لمثاليته قيمة مكررة في المسرح المصرى الستينى ، على اختلاف المعالجات والرؤى . ويرجع هذا - فى رأى - إلى أن النص الأساسى فى الفترة الستينية ، على المستوى الاجتماعى والسياسى ، نص مأساوى ينوء بالهزيمة وضيق الحلم ، وقد تبدى ذلك على مستوى الصعود والسقوط المدوى للطبقة ورموزها وشعاراتها المرفوعة .

وفى رأى أن هذا النسق يشكل الأساس فى نص (باب الفتوح) لمحمود دياب ، الذى حلله الباحث : « فأسامة بن يعقوب » البطل التأثير والمثالى ، إذ راهن على إمكانية المصالحة والتفاهم مع أعدائه ، فضلاً عن التوجه منفرداً لهم ، وتسليم سيفه إلى قائد حرس السلطان لدى لقائه به ، إنما يسقطه الكاتب لرفضه هذا النموذج السادر فى مثاليته من ناحية ، ومن ناحية أخرى لتعميق إحساننا بأن الطرف الآخر فى الصراع لا ينجرف وراء مثاليات خصومه بمثالية تشبهها وإنما بالمواجهة الدموية .

والفارق بين « أسامة بن يعقوب » الذى يريد أن يواجه ، منفرداً ، صلاح الدين وأعدائه ، وبين « المجموعة المعاصرة » ، إنما يكمن فى كون الأخيرة قد اكتسبت وعياً يشته وعيها بأسباب سقطة أسامة أى مثاليته ؛ « فالجماعة المعاصرة » التى اخترعت شخصية « أسامة » وقذفت به إلى التاريخ (وهى قناع المؤلف) لم تكن لتتركه يلقي حتفه لو لم تكن مدركة لمثاليته ، أى أنها تريد أن نحذرونا من مغبة مثالية بطلها أسامة^(٩) .

و (باب الفتوح) - على هذا النحو من حيث هو نص مسرحى - تشكل نوعاً من أنواع تحورات البريختية فى المسرح

المصرى ؛ فهى تتيح أولاً : حلاً تقنياً لمشكلة « صوت الكاتب » ، حيث المجموعة المعاصرة فى نص « دياب » قادرة على توجيه الخطاب المباشر للجمهور من غير أن يضطر الكاتب إلى أن يبت أفكاره على لسان شخصية تدخل فى النسيج الإيهامى للنص وثانياً : تمثل تعبيراً عن المستوى الحاضر فى النص والمتشوف للمستقبل ، وامتداداً لمستوى الماضى الذى يمثل الحدث التاريخى ، ثم ثالثاً توفر شرح الأمثلة والتعليق عليها ، بما لها من قدرة على الدخول والخروج من الحدث التاريخى الذى تفجر من ذهنها بالأساس . وفيما أظن ، فإن القراءة السابقة للنص تنفى عن « دياب » الحفاظ على قيمة الحاكم الذى لا يعلم - بوصفها دعوى تبيض وجه الحاكم - كما يذهب الباحث . فليس هناك فى النص ما يشير إليها سوى موقف أسامة المثالى ، وهو موقف لم تتخذه المجموعة المعاصرة ، حاملة « الوعى الممكن » ، التى يتحول عبرها الخطاب الموجه إلى السلطة من خطاب فرد هو أسامة إلى خطاب جماعى على لسانها . إن تجزئة العمل بالكيفية التى يتعامل بها الباحث مع النص ، وعدم وضعه للنص فى بنية تفسر خطابه الرئيسى ، كفيلى بأن يحدث التشوش فى رؤيته للنص . ونحن إذا تصورنا بنية عمل فنى نقية نقاء كاملاً (أى تعبر عبر كل مستوياتها وبنياتها الفرعية عن الفكرة الرئيسية) نكون قد وقعنا فى مثالية تصور الانسجام فى العالم والعمل الفنى فى آن . وهذا الانسجام وهذه الأحادية مرجعها رؤية الباحث المسبقة للنص الأدبى والبناء الاجتماعى على حد سواء ، لقد افترض الباحث سيادة نمط إنتاج اسبوى ، بما يعنى « بنية تفيد التكرار فى الزمن » ، ص ٧٤ أى أن الأمور محددة سلفاً ، وهو ما يحاول أن يشته على الشكل التراجيدى ليهتمه ، ثم يسقط رؤية التكرار على الأعمال الفنية . فسادام الزمن يعيد ذاته فالأعمال الفنية لا تقدم « وعياً ممكناً » لاستحالاته ، إذ إن الزمن متكرر ، وهزائم الماضى هى هزائم الحاضر ، ولا شئ بجعله المستقبل سوى الهزيمة ؟! أليست هذه الرؤية مفرقة فى المثالية والتشاؤم ؟! تلك الرؤية ذاتها التى يفترضها الباحث فى الأعمال الفنية ثم يؤخذها بعد ذلك على اقترافها .

يبقى أن أنساءل حول الكتاب الذين اختارهم الباحث ليعمم ، عبر تحليل عمل لكل منهم ، النتائج على المسرح

العربية « ص ١٠٣ - ولعله يقصد به « التعيين التاريخي عند بريشت » ؛ والأمـر كذلك مع مصطلحات غامضة مثل المعيار الجدلي ، ومعيار التغريب ... إلخ . وبصير النقد كذلك محاكمة أيديولوجية للكاتب على نحو ما نرى من مقارنة بين تصورات الكتاب العرب مثل عبد الرحمن الشرفاوي وسميح القاسم اللذين يحاول الباحث إثبات خطأ رؤيتهما للصراع عن طريق الاستشهاد بما يدحضها عند الكتاب الإسرائيليين ، وكأنما الإنتاج الفني منفصل عن موقع منتج الاجتماعي ، أو على الأقل كما تقتضيه مقولات المنهج (السوسيولوجي الجمالي) !

وأيا ما كان الأمر ، فللباحث فضل الكتابة عن موضوعات لم يتم تناولها من قبل مثل المسرح الإسرائيلي ، والمسرح والقضية الفلسطينية .

والملاحظات السابقة - إن صحت ، وهي ملحوظات شخصية في النهاية - لا تنصب على الباحث بقدر ما تنصب على المنهج الذي لم يتم بلورته لدينا ، وعلى حركة الترجمة التي لم تستطع سد النقص ، وعلى النقد التطبيقي الذي ما زال قاصراً عن بلورة ممارسات نقدية منهجية في الأساس .

المصري كله ؛ فليس من الصواب أن يوضع « محمود دياب » مع « رشاد رشدي » و « على سالم » في سلة واحدة من حيث اتفاق الرؤى ، وليسوا جميعاً يمثلون المسرح المصري بالضرورة ، فهناك أسماء مثل صلاح عبد الصبور ، ميخائيل رومان ، ألفريد فرج ... إلخ .

بيد أن ارتباك المنهج يتوقف في الفصلين الثاني والثالث ، إذ تنتهي محاولة الباحث تحليل المجتمع سواء في سوريا أو إسرائيل ، فينتهي بذلك (السوسيولوجي) ، ليستمر لغف المصطلح ، وارتباك السياق النقدي ، إذ يحاول الباحث مناقشة قضايا لا ترتبط كثيراً بما هو (جمالي) أي ما هو في صميم الشكل المسرحي بحد ذاته ، وحتى أداة النقد الإجرائية ؛ عبر الدخول في مناقشة تفاصيل تشتت هذا السياق ولا تخدمه ، فلا هي تلقى ضوءاً اجتماعياً على الإنتاج الفني ، ولا هي قادرة على تفسير الأداة الفنية بذاتها من خلال الابتداء بها . من ثم يصير النقد المسرحي تسميات لأشياء وليس تحليلها مثل « المعيار النقدي » لدى الماغوط ص ٩٦ ، حيث يرى الباحث أنه يتحقق عندما « نحاط علماً بكافة الظروف والملابسات الاجتماعية والتاريخية التي أدت للمهزجة من قهر للشعوب

الهوامش :

- ١ - رجع الباحث إلى مقال جابر عصمور ، قراءة في لوسيان جولدمان ، عن البنية التوليدية ، المنشور بمجلة « فصول » ، المجلد الأول ، العدد الثاني ، يناير ١٩٨١ .
- ٢ - راجع :
- كارل ماركس ، نصوص حول أشكال الإنتاج ما قبل الرأسمالية ، ترجمة لجنة بإشراف صادق جلال العظم ومراجعت ، دارين خلدون ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- ٣ - انظر :
- كارل ماركس - هلموت رايش ، غط الإنتاج الآسيوي في فكر ماركس وإنجلز ، ترجمة : بوعل ياسج - دار الحوار للنشر والتوزيع - سورية - اللاذقية ١٩٨٨ ص ١٧ .
- ٤ - راجع :
- أحمد صادق سعد ، تاريخ العرب الاجتماعي ، تحول التكوين المصري من النمط الآسيوي إلى النمط الرأسمالي ، دار الحداثة ، بيروت ١٩٨١ ، ص ٣١٨ نقلاً عن :
- جرحس حنين بك الأطيان والضرائب في القطر المصري ط ١ ، القاهرة ، المطبعة الأميرية سنة ١٩٠٤ ص ١١٥ .
- ٥ - المرجع السابق ص ٣١٥
- ٦ - جابر عصمور ، قراءة في لوسيان جولدمان ، عن البنية التوليدية ، مرجع سابق ص ٨٧ .

٧ - الأثر الجمالي هو الغاية التي يريد الشكل الفني إيصالها للمتلقى ، فإذا كانت النظرية الأرسطية في التراجيديات تسمى للتطهير عبر الخوف والشفقة ، فإن البريختية - على سبيل المثال - سعت لأن تكون غايتها أو أثرها الجمالي هو التغريب .

٨ - راجع :

والتر بنجامين : بريخت ، ترجمة : أميرة الزين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت سنة ١٩٧٤ ص ٣٥ .

٩ - يرفض الباحث ما يشبه هذه الفكرة لدى الناقد اعتدال عثمان ، نتيجة اندفاعه وراء نموذج المسبق ص ٧١ وقارن بـ : - اعتدال عثمان : الواقع والتاريخ قراءة في باب الفتوح ، مجلة فصول ، المجلد الثاني ، العدد الثالث ، يونيو سنة ١٩٨٢ ، ص ٢٤١ .

تقنية الكولاج الروائي

صلاح فضل

الرئيسية في الرواية . والراوى يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية ، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدتها ، فيستعرض إمكانية البدء معها .

« منذ اللحظة التي انزلت فيها إلى العالم ، ملوثة بالدماء ، وتلفت — بعد قلبها رأسا على عقب — أول صفعة على إلتها — التي لم تكن تنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم من جراء كثرة الجلوس فوق المرحاض » .

أو البدء معها .

« عندما أمسكوا بها ، وفتحوها فخذيا عنوة ، ثم اجتثوا ذلك التواء الصغير الذي سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان » .

أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى ، ليلة الدخلة التي تمنع ظروف النشر — كما يقول — من التعرض بالتفصيل لها ، بما يجعله يكتفى برصد العرومين وهما :

« جالسان بعد ساعة من الدخلة على حافة الفراش عارئين تماما وهما ييكيان .. فالذي حدث أنه اكتشف

كان « جونه » يحدد إيقاع الأعمال الروائية الناجمة عندما يقول : « نظرة واحدة في كتاب ونظرتان إلى الحياة » ، على اعتبار توزيع الاهتمام بهذه النسبة بين التقنيات الجمالية التي تستقى من الكتب المنجزة ، ومادة الحياة التي تتزع من التجربة المعاشة . لكن يبدو أن « صنع الله إبراهيم » يعدل في روايته الأخيرة (ذات) تلك النسبة ليجعلها متساوية . فهو يتقن الرواية التسجيلية ؛ ويقيم عالمه التخيل على جذاذات الواقع الخارجى من جانب ، كما يستمدّها من قصاصات الصحف ، وعلى « حياة » أبطاله كما يتمثلهم من جانب آخر . أى أنه يوزع نظراته بالعدل بينهما ؛ لكن الحياة عنده معكوسة ، فهي تتجلى في مرآة الصحافة وغالبا ما تكون مشوهة ومبتسرة ، كما تقتصر الكتب على لون خاص من السرد الذى يعتمد على نظام ترتيب الجمل المتوالية ، والأفعال المترابطة مثل قطع الترد لإنتاج المعنى المقصود . وهو هنا يزاوج بترتيب صارم بين وحدات السرد القصصى ووحدات التوثيق الصحفى بتقنية تشكيلية وسينمائية محدثة ، يمكن أن نسميها « الكولاج » الذى يعتمد على إعادة تصميم المزق الخشنة لتدخل في تكوين جمالى جديد ؛ حيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأول وتوظيفها في السياق الكلى الجديد . و « ذات » هو اسم الشخصية النسائية

المرتبطة به من جانب آخر ، وترك الدلالة الكلية لهذا الخليط لمزاج القارئ في نهاية الأمر .

وقد أدت المباشرة التي تتميز بها المادة الصحفية إلى أن يستغين الناشر - ذو النزوع الإيديولوجي الجريص على إدانة الحياة بعد الديانة الناصرية - بعدد من المحامين الذين قدموا أول « تقرير نقدي » عن الرواية في مطلعها حينما أثبتوا أنه « لم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم ، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر الشخصيات وأثر فيهم » . غير أن هذا البيان القانوني ربما كان ضاراً بالرواية من الوجهة الفنية ؛ إذ يسوق القارئ بالضرورة إلى التوقف عند المستوى الحرفي للمادة الأولية ، دون أن يجتهد - كما ينبغي في فعل القراءة الخلاق - لإدراك العلاقة وشيجة بينها وبين نفسها ؛ أي لصنع المسافة الجمالية اللازمة التي تسمح بإدراك تركيبها الجديدة ، عن طريق إنشاء السطح التخيل الذي تركز عليه هذه الشظايا القديمة . إن القارئ يتعين عليه أن يسترد وعيه بالطبيعة الاستعارية ، أو على الأقل الكنائية ، للسرد الروائي وأن ينسى أن هذه الأسماء والشخصيات هي بالفعل من « مزيلة التاريخ الحديث » ، وأنها هنا مجرد مواد يرسم بها التخيل الذي ينبغي أن يجاوزها ويعلو على دلالتها الحرفية المباشرة . فهي مثل تلك الألياف الخشنة الصارخة الألوان التي تدخل في التكرين التشكيلي لبساط فولكلوري جميل ، مما يتطلب تجاهل مصدرها وإعادة إدراجها في منظومة جديدة متقنة فنيا ، إذ يصبح الترتيب والتناوب هو مصدر المعنى الجديد . ويقدر ما تتعالق المادة فيها بينها ؛ وتنجح في تناغم الألوان وهندسة الخطوط تقوى على أداء وظائفها الجمالية . ويكفي أن نتذكر مبدأ أساسيا في التشكيل الفني أكدته السينما بعمليات « المونتاج » حتى نتبين صحة ما يؤكد اللغويون دائما من أن الوحدة المفردة لا معنى لها ، وأن هذا المعنى ينبثق من السياق . فنقاد السينما يذكرون تجربة « كوليشوف » المشهورة ، التي تبين أن المنظر الكبير نفسه لوجه الممثل « موسجوكين » غير المكتسب ، يمكنه أن يعبر على التوالي عن الرغبة وعن الحب الأيوى وعن الألم ، طبقا لموضعه في المونتاج بعد صورة طبق حساء ساخن أو طفل يلعب أو نعش في جنازة . وكذلك لا تعنى صورة قصيع من الغنم أكثر مما تعرضه ، بينها هي على العكس من ذلك تشحن بمعنى أكثر دقة

أن البضاعة التي أنفق عليها كل مدخراته لم تكن سليمة تماما . وأن آخر - وربما آخرين - سبقوه للعبث بمحتوياتها ، أو على الأقل بغلافها . . أما هي فقد أقسمت بكل يمين ، أمام الملاية البيضاء من كل سوء ، أن أحدا غيره لم يمسه .

المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة ، وبعبارات موسومة حادة ، كل هذه اللحظات المصرية ، ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في إحدى الصحف الكبرى بمصر ، وكأن ذلك يعد تمهيدا من نوع ما لتبرير طريقته في تصنيف « المادة الأولية » التي سوف يحشوها بالتناوب فصول الرواية ، إذ هي مادة مأخوذة بشكل مباشر من تنف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدى السبعينيات والثمانينيات ؛ أي منذ بداية عهد السادات ونشوب مشكلة الصور الرئاسية على المكاتب الرسمية حتى الآن . لكن المؤلف حريص جدا في انتقائه لهذه المادة ، فهو لا يختار سوى أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسى والدينى كما نشرت في الصحف القومية والمعارضة والأجنبية بتضارباتها وتداعياتها وتطوراتها . وكأنه يضع يده في « مقلب زبالة » حقيقية ليخرج منه النفايات العفنة ويرصها تحت أنف القارئ حتى يبنى منها تصورا واضحا عن حياة السكان وفصائحهم . وهو بهذه المناسبة يختار أيضا من مظاهر التطور في مسيرة العمارة التي تسكن فيها « ذات » موقفا رئيسيا يتعلق على وجه التحديد بأول وآخر اجتماع للسكان أدى إلى قرار جوهرى هو « تعليق صفائح القمامة » على الأبواب ، بما يوفر درجة عالية من التجانس بين رائحة المواد المكونة لضيفى السرد ، ولا عجب أن تكون الإشارة إلى « المرحاض » هي مفتاح الرواية وختامها في الآن ذاته .

ورغم أن الصورة التي يقدمها الكاتب بهذا الأسلوب تنتمى إلى ما كان يسمى في النقد الأدبى بالمذهب الطبيعي الذي يتلذذ بعرض مظاهر القبح وجرح الحس وتعرية الواقع في أشد مواضعه حساسية ، إلا أن التقنية التي يعتمد عليها هنا ليست « طبيعية » ، بل هي عمدة إلى حد كبير . إذ يتمثل إبداعه في تشغيل آلية التناوب لصناعة مونتاج محكم بين السرد القصصى السوداوى من جانب وتعزيزه غالبا باختيار مواد النفايات

وإجماء عندما تكون متبوعة بصورة جمهور خارج من محطة الترو كما نرى في فيلم (الأزمنة الحديثة) لشابلن . وهذا يقتضى أن نحاول عند قراءة الشذرات الصحفية في رواية (ذات) أن نكف عن تأمل دلالتها الحرفية لنستنتج من ترتيبها وتواليها وتكثيفها ونقلها كل الطاقة الرمزية الشعرية التي قد تخفل بها في هذا الوضع الفني الجديد . فإلى أى حد تسعنا بنية الرواية في هذا السبيل ؟

رؤية الشتات الخارجى :

يبدو ، للوهلة الأولى ، أن الخاصية الجوهرية لهذا الأسلوب التوثيقى في السرد لابد أن تعتمد على ما يسمى بالرؤية من الخارج ، في مقابل نوعين آخرين من الرؤية ، وهما الرؤية من الداخل - من باطن الشخصية أو الشخصيات - والرؤية المتعالية المحيطة بكل شيء علما في الداخل والخارج والماضى والمستقبل أيضا . وإذا كان هذان النوعان الأخيران يعتمدان أساسا على توظيف الذاكرة ، فإن الرؤية من الخارج ترتكز على توظيف الباصرة ، فهي محدودة بعين الكاميرا لتجاوزها بقدر الإمكان ، أو بقدر ما يمكن التنازل الطوعى عن إمكانات اللغة والتذكر ، والاعتماد على تقنيات المشاهد والمونتاج والتحليل السريع ، بحيث يغلب الطابع التركيبى السياقى ، لا التحليل أو الاستبدالى ، على العمل الفنى .

ومعنى هذا أن تقنية روائية محدثة شديدة الفعالية مثل تيار الوعى مثلا لا تستخدم بشكل مباشر في الأسلوب السينمائى ، حيث تؤدى إلى استبطان العوالم الداخلية الحميمة . بل لابد من استظهار هذه العوالم و « تخريجها » ، لابد من ترجمة عملية انهمار المشاعر المتباينة والذكريات المتقطعة التي يعبر عنها عادة في جمل ناقصة ذات طبيعة إنشائية وفقرات متتالية وتلميحات حلمية مكثفة ، بحثا عن مشاهد بصرية ، وكوادر حقلية ، ولقطات متقطعة لترجمة هذا العالم الداخلى إلى ظاهر سينمائى . وهذا النزوع الظاهرى في الأسلوب السينمائى يتسق مع اتجاه عام في الفنون الطليعية المحدثه هو « تشيؤ » الإنسان ، وهو اتجاه مضاد لما كان سائدا في العصور السابقة من محاكاته وتقليده في الرسم الأكاديمى والرواية الرومانسية والواقعية . وقد عزز الوعى العلمى الحديث بالكون والمجرات والأفلاك في عصر

الفضاء هذا التيار الذى فثا غرور الإنسان بعالمه الداخلى وجرح ثقته في مركزيته الوجودية ، وأحاله إلى مجرد بقعة صغيرة متحركة ضوئيا في محيط لانهاى تضمن رؤيتها من الخارج عدم مجاوزتها لقدرها المحدود وإمكاناتها الصغيرة . فالفن الذى يشىء الإنسان لا يهجو ولا يمدح قيمته كما قبل ، بقدر ما يعيده إلى توازنه وبراه في إطاره الملائم .

على أن هذه الرؤية الخارجية ليست صافية في الأسلوب التوثيقى ، بل تختلط بقدر محدود من الرؤية المحيطة بكل شيء علما ، فتوظف نسبة يسيرة من الذاكرة القصيرة ، وتقوم بتكديس المعلومات ، وجمع كمية ضخمة من البيانات عن الشخصيات والمواقف ، وهو ما نراه في هذه الرواية ؛ إذ تتميز بدرجة عالية من كثافة السرد ، لا يقتصر ذلك على الجزء الإخبارى التوثيقى بل يجاوزه إلى الضفيرة السردية . فهو في الفصل الواحد يلخص عددا هائلا من الأحداث ، يمكن أن يكفى في ظروف القصص العادية لشغل عدة روايات ، أى أن المادة التى يقدمها لا تحظى بالمساحة الحيوية الكافية لحركتها بشكل مقصود . فالفصل الرابع مثلا يحكى أربع حكايات على الأقل تتعلق بانفاقيات القمامة وتبديلها ومطاردة القطط ، ومسلسل التجديدات في الشقق وعملياته العديدة ، وقصة الورم الكاذب ونجاة ثدى « ذات » من البتر ، ثم محاولات الأسر المطحونة للحصول على دخل إضافى بحيل مبتكرة ومعبطة . والنتيجة التى ترسب على ذلك هى ابتسار العالم وتكثيفه ، وتعميق الشعور لدى المتلقى بخارجية الرؤية في هذا اللون من السرد التوثيقى ؛ إذ يجاوز الأمر مجرد الإيهام بالواقع ليؤدى إلى الانغماس الكابوسى في غمار تشظياته العديدة .

وإذا كان الإيقاع الروائى يتمثل أساسا في إدراك العلاقة الزمنية بين وحدات السرد ، بشكل يبرز التوافق بين مدة كل وحدة وحركات الانتباه التى تثيرها وتشبعها ، فإنه لا ينبغي أن يقتصر مفهومه على العنصر الزمنى ، بل لابد أن يتضمن كيفية تفاوت الانتباه إليه من جانب وتولد المعانى الناجمة عن تجاوز الوحدات من جانب آخر . أى أن الإيقاع يؤدى عموما وظيفتين أساسيتين في العمل الروائى هما :

— وظيفة جمالية ، عندما يقوم التركيب بدور المنشط لوعى المتلقى والمثير للذة الاتساق لديه .

الجميل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاما خاصا . ويمكن للخطاب مع ذلك أن يخضع للتمثيل ، أن ينمحي لكي يبرز الحدث ، أو على العكس من ذلك يتم الحفاظ عليه لصالح عناصره التشكيلية والموسيقية .

غير أن التقنية الوثائقية التي يوظفها صنع الله إبراهيم في هذه الرواية تكسر تراتب هذين العالمين ، وتلصق إلى جوارهما عالما ثالثا يتم عرضه بالتناوب مع العالم الأول الحكائي ، عبر لغة لا تنتمي إلى الراوي ولا إلى الشخصيات وإنما هي جذاذات تمثل نصوصا صغيرة يتم التصرف في تسلسلها الزمني والسببي كي تسفر عن دلالات مسبقة ، مما يقتضي اجتزائها من سياقها وقطعها عن محيطها وقصرها على أداء هذه الدلالة . لكن المشكلة الرئيسية التي تمثلها هذه الجذاذات أنها - بالرغم من انسجامها في كثير من الأحيان - تظل من وجهة النظر السردية نقفا مشتتة من مشاتل الحكايات التي لم تتم ، يقوم المؤلف بإدخالها في نسج مقطعي جديد ومصطنع ، مما لا يوحى بالثقة ولا يضمن صدق التمثيل الموضوعي للواقع الخارجي ، فهو كمن يستخدم مادة مسجلة لصوت واحد في أحاديث سياسية واجتماعية وثقافية لاقطاع كلمات منها وصناعة حديث غزلي محتلق لم يقل في أي سياق سابق ، بما يجعل النبرات التي تحملها الكلمات معاكسة في تأثيرها المشتت لإيقاع الدلالة العاطفية الجديدة . فالقارئ - المصري خاصة - تهجم عليه الخواطر والذكريات والأفكار عند تأمل المفارقات الناجمة عن متاليات النص الوثيقي ، بما يضعه في قلب عالم ممزق ومفتعل على كثرة ما فيه من إشارات فعلية للواقع الخارجي . عالم لم يتم فرزه ولا تمثله ولا مراعاة الدقة في مزج مقاديره ونسبها بالمصفاة الفنية التي تنوخي الأمانة والعدل ، فقد استبعدت منه كل مظاهر البهجة ولحظات الفرح ويذور الأمل في المستقبل ، فراكمت عتامته وجهامته وأصبح تشذره معشا للضجر واليأس والإحباط . وهذا بالضبط هو التأثير الجمالي والدلالي الناجم عن تقنية الكولاج «التفريغ» .

وتظل هناك مشكلتان في هذا التصميم الفني للرواية علينا أن نتأمل نتائجهما : الأولى : صعوبة التكوين البصري لمشاهد الإنتاج الصحفي لاختفاء الحد الأدنى من التشاكل بينها ، فتظل صورا مجزأة لقصاصات متجاوزة قد لا يتمكن القارئ من

- وظيفة دلالية ، عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يستخلص من الوحدات في حد ذاتها ، وذلك عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف ، لخلق فكرة نابعة من هذا الاقتران . وذلك في حالات التورية والمجاز والرمز وغير ذلك من العلاقات التركيبية . ومعنى هذا أن الإيقاع يرتبط بطبيعة المادة المقدمة في النص وطريقة تقديمها وكيفية تكوينها لثقلها الدلالي الخاص . من هنا فإن عملية التكديس التي تلاحظ في هذه الرواية ، مضافا إليها سرعية الأحداث المكثفة من جانب ، وخلو السرد من مساحات حيوية تفصل بين عناصره إلى درجة انكماش الحوار إلى أدنى حد ممكن له من جانب آخر ، كل هذا يؤدي إلى أثر مقارب لما تحدثه أفلام الرعب والجنس في السينما من لذة التشويق والعنف الغريزي الشديد ، والدلالة التي تنجم عن توالى المشاهد ، وتتبع الحالات الشبقية - شبه المرضية الموهلة في استلابها وتشويهاها تتضمن هجاء شديدا للحياة ونقدا مريرا لمكوناتها ، بما لا يفتح أية ثغرة لإمكانية انبثاق أمل في تغييرها على المستوى العام المتمثل في شريط الأنباء أو الخاص الذي يدور حول الغريزة والحاجة المادية الساحقة ، مما يؤدي إلى استحالة الحياة بتكيف واتساق ، فضلا عن حلم السعادة وتحقيق الذات للفرد والمجتمع على السواء ، بحيث تصب الرواية في تيار متسارع حاد في تدهوره وتفسخه ، مما يؤذن بانهايار الحياة ويبعد أي احتمال لانتصارها مادامت تفضي على هذا النسق المخيف . فالأرضية العدمية السوداء هي السطح الذي ينصب صنع الله إبراهيم فوقه مواد كولاجه ويقوم بتعريفها وتعريفها بلواصقه العديدة . وهي مواد بالغة التشظى والتشتت ، مما يسهم في إنتاج هذه الرؤية السوداوية .

فمن المسلم به في النقد الحديث أن الخطاب الروائي يندر أن يكون شفافا إلى الدرجة التي تتسبب فيها الحكاية عبره بشكل برئى حتى يتم تحول التصورات البصرية المنقولة فيه إلى تصورات عفوية ، إذ من المعتاد أن تحول دون ذلك حيكته وتكويناته النحوية التي غالبا ما تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه . وهكذا فإننا نجدنا في الرواية عادة حيال عالين يتجسدان بالتوازي والتداخل : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة ، وعالم اللغة حيث تخضع

فنحن حيال خمسة أخبار متوالية ، يتعلق الأول والثاني منها بنمط استهلاكى يتمثل في مظاهر الترف البرجوازى المتزايدة ، والثالث يضم إليها اقتناء السيارات ، ولا يتفق القراء جميعهم في إدانتها ، فقد يرى بعضهم فيها علامة على تحسن نمط الحياة ، وإن لم يفد منه جميع الناس بالتساوى . ويتمى الخبر الرابع إلى مجال دلالى آخر هو تسيب المال العام في القطاع العام وشيوع حالات « النصب » ، أما الخامس فهو يعرض لقصة حادثة وقوع طائرة صغيرة ومفارقات القدر فيها وعدم التخطيط الصحيح لتفادى خسائر الكوارث الطبيعية .

وهنا نأتى إلى المشكلة الثانية في توظيف هذه التقنية ، وهى صعوبة الربط بين نوع الحدث المائل في أجزاء قصة « ذات » والمادة الصحفية التوثيقية في الفصل الملائق له . فالأخبار السابقة ترد في مطلع الفصل الثانى عشر ، وقد دار الفصل الحادى عشر حول ابن « ذات » وتخلقه في النطق ، أو عزوفه عن تشغيل ماكينة البث ، كما يجلو للراوى أن يقول ومحاولات علاجه من هذا العيب ، ثم مشكلة زحام المواصلات واحتكاك الرجال بالنساء في الحافلات العامة ، وانتشار ظاهرة استغلال التاكسيات للراكبين ، إلى غير ذلك من عشرات الاشارات المكدسة في الطريق بطريقة غير « سيميولوجية » - كما يقول في بداية هذا الفصل - وهذا يعنى أنه ليس ثمة رابط عضوى مهم بين فصول السرد والأخبار ، بل إن بوسعنا أن نتلاعب في تحريكها بأقصى قدر من الحرية دون أن يمس ذلك جذريا سياق النص أو دلالاته الناجمة . وهذا أخطر مظاهر التشتت ، لأنه يقطع في بنية النص الدرامية ، ويجعله مثل قصيدة الشعر العمودية التى يقوم فيها كل بيت بدوره مستقلا عما يسبقه ويليه من أبيات ، ومعنى هذا أن رواية (ذات) لا تقوى على خلق عملية التراتب العضوى بين الأجزاء المكونة لها ، بل ترص الفصول والاستشهادات كما يترامى لها اعتباطا ، بحيث لا نلمس عملية التنامى الضرورية في السرد ووصوله إلى ذروة أو ما بشيها ، لا بين الأجزاء الخبرية والسردية فحسب ، وإنما حتى في صميم تكوين هذه الوحدات ذاتها ، مما يجعل الرواية مسطحة ، قد لصقت أجزاءها كيفما اتفق ، وامتلات مساحتها بكمية ضخمة من الأصوات المتنافرة ، دون أن تكون لحنا متعدد الإيقاع ، اللهم إلا النغم الجنائزى العام .

تكوين حركة تتابع منطقى أو سببى بينها ، فهو يبذل جهدا كى يخلق لها سياقاً تنظم فيه وتتلاقى عنده ، لكن تقاطعاتها تتوقف على مدى قدرة المتلقى على الربط والتحليل والتفسير . وفى كل الحالات فإنها - بالرغم من توثيقها - تعتمد على الذاكرة أكثر من اعتمادها على الباصرة ، فهى سينمائية بالمفهوم التسجيلى فحسب ، لا بالمفهوم التكوينى . ولولا استخدامها للأفعال ووضوح العنصر الخبرى في حركتها الزمنية لكانت أقرب إلى السطوح التشكيلية المكانيّة . غير أن الزمن فيها مشكل هو الآخر ، إذ يحتاج في بنائه إلى متابعة حركة ظهور الأساء واختفائها وتوظيف الخيال لتكوين سلسلة الوقائع المتجانسة . فالقارىء ، إذن ، يجد نفسه حيال مادة خشنة عليه أن يتعاون في صهرها ونصب مسارها واعتصار معناها . ولنأخذ نموذجاً عشوائياً لهذا التشتت :

« شمس الفخامة تشرق من جديد

في اتحاد ملاك قصر رشدى بالإسكندرية

الآن في مصر :

الدكتور كارير يقدم

أجهزة التكييف الحديثة

توضع على الأرض أو تعلق طبقاً للحلول الديكورى .
وزير الكهرباء : « الدولة خسرت ٤٠٠ مليون دولار في عام واحد بسبب تشغيل بعض المواطنين لأجهزة التكييف » .

جريدة لوموند الفرنسية « بلغ عدد السيارات الخاصة في القاهرة وحدها عام ١٩٨٥ أكثر من ٦١٠ ألف سيارة ، تزيد بمعدل أكثر من ١٠٠ ألف سيارة سنوياً » .

شركة الحديد والصلب المصرية (ق . ع) تبلغ النيابة أنها تعاقدت مع إيطالى يدعى ماكس على توريد حديد زهر وصرفت له ٨٤٠ ألف جنيه وعندما فحصت أوراقه تبين أنها مزورة .

اصطدام طائرة فوكر تابعة لشركة سينا للطيران بحائط وعامود إنارة أثناء هبوطها بمطار القاهرة قادمة من الاسكندرية ومصرع ٢٣ من ركابها بينهم المضيفه أشجان عطية التى نجت من حادث طائرة مالطة .
الطائرة المنكوبة سقطت على بعد ٥٠٠ متر من مدينة الملاهى الملصقة لسور مطار القاهرة » .

بالبينات والمعلومات الواردة في النص ، بقدر ما ينجح عن طريق هذا العقد في موقعتها داخل بنيته السردية ، وفي نطاق معايير شخصياتها وخبرتهم ، بما يتجلى في عمليات تكوين بؤرة السرد والأصوات المتداخلة فيها ومن خلالها . ومعنى هذا أن الوثيقة الملحقة بالنص تتحول بمقتضى هذا العقد التخيلي إلى زائدة غير حقيقية .

لكن كيف يمكن للكتابة التوثيقية أن تكون غير واقعية ؟ هذه هي المسألة الفنية التي نود أن نتأملها عند تحليل العلاقة بين الوحدات السردية والصحفية في هذه الرواية الإشكالية . فالوحدات الأولى تتابع بمنطق قصصى يخضع لقانون العقد الروائي مسيرة حياة ذات الزوجية والعملية ، مع التركيز على مشكلاتها مع رفاق العمل ومقاطعاتهم لها ، ورفاق المسكن وأحداثهم معها ، ويقترب بشكل خاص من معاناتها في التحول التدريجي إلى الحجاب حتى تظهر بقبول « آلات البث » - كما يسمى زميلاتها - ومتابعة الذبذبات الحميمة لعلاقتها الخاصة بزوجها عبد المجيد وإبنا ولي العهد . لكن الوحدات التوثيقية الصحفية المصاحبة لها ، في فصول متناوبة ومستقلة ، تلمس في اتجاه آخر ، إذ تعتمد على قصاصات الأخبار ومتابعة الحياة العامة في مصر ، لتروى وحدها قصة الانفتاح والفساد والتدهور الاقتصادي والإنسان للحياة المصرية ، مديرة ظهرها للوحدات الأولى ، إذ لم يعقد المؤلف أدنى علاقة - سوى الإشارة للمناخ الإعلامي العام - بين المستويين ، وكان بوسعه أن يستغل عمل « ذات » في الأرشيف ليوحد المنظور بين المجموعتين ، لكنه أثار أن يغلق كل مجموعة على مضمونها ، ويكتفى بالتشاكل الدلالي القائم بينها . وعندئذ نجدنا حيال بنية سردية منشطرة بين منظورين ، أحدهما هو المؤلف الضمني المعتاد في السرد القصصى ، والثاني مؤلف آخر يخرج على قانون « العقد الروائي » لأنه يتكئ بصفة جوهرية على القيمة التوثيقية للمادة الصحفية ، وهي قيمة أقل ما يقال فيها إنها مشكوك في اشتغالها على كل الحقيقة ، وبالتالي فهي كاذبة توثيقيا ، ومنفصلة عن معاشة الشخصيات في الآن ذاته . إن القارئ لا يستطيع اكتشاف شخصية من محدثه في هذه الفصول ، إنه مؤلف ضمني آخر يقتحم عالم المؤلف الأول ويتحرك بموازاته دون خضوع لمعاييده الإبداعية . ولأن نص

وبالرغم من أن المؤلف قد حاول في بعض الأحيان عقد علاقة أوثق بين فصول الحكاية وموضوع الجذاذات الصحفية ، مثلما فعل في الفصل السادس الإخباري ؛ الذي ركز فيه على مشكلة الصرف الصحي في البحر في الإسكندرية وفصائح المقاولات والمهاترات والعمولات وامتلأ الشوارع بالطفح مع تصريحات المسؤولين بأن كل شيء على ما يرام وأن نسبة التلوث قد قلت في البحر . وقد جعل هذا الفصل مقدمة لانتقال البطلة « ذات » لزيارة صديقتها في الإسكندرية ومحاولة تجديد علاقتها الشاذة بها أو منافستها في زوجها . بالرغم من ذلك ، فإن كمية المعلومات والأخبار المشتتة في الفصل السادس لم يتم توظيفها إلا بنسبة ضئيلة جدا في الفصل السابع ، الأمر الذي يطرح بإلحاح إشكالية تماسك البنية الروائية وتراتب المتواليات الدلالية وتماسكها لإنتاج تأثير جمالي محسوب .

انشطار الحقيقة والوثيقة :

يقول « واين بوث » في كتابه المهم عن السرد ، إن مؤلف الرواية ليس بوسعه أن يتفادى البلاغة ، فما هو متاح له فحسب إنما هو اختيار نوع البلاغة التي يستخدمها . والواقع أن الخطاب الروائي إنما هو تنظيم عرفي لمادة تقدم باعتبارها حقيقية . ففى عالم التخييل توقف رتبة الحقيقة التي تمنح للواقع الخارجى الذى يعيش فيه القارئ قبل أن يفتح الكتاب . وعندما يمارس هذا الفعل - فتح الكتاب - فإنه يطلق عملية تحول سحرية من عقائله لفكرة الواقع بحيث تنتقل إلى عالم الكتاب ذاته ، وقد بحثت مظاهر هذا التحول في مستوياتها الفلسفية والشعرية والنفسية . غير أن ما يعيننا منها الآن إنما يتصل بما يسمى « العقد الروائي » ، فهذا العقد المائل في جميع أنواع الخطاب السردى يقضى بأن يقوم المتلقى بالتقاط شروط المتلفظ واحترامها على أساس ثمتها بدرجة عالية من الحقيقة . ويتطلب الدخول في هذا العقد الروائي قبول بلاغته ، وأول شروطها اختلاف الموقف المقدم في النص الروائي وتمييزه عن الموقف الخارجى . بما يترتب على ذلك من نتائج من أهمها اختلاف المؤلف الفعلى عن المؤلف الضمنى المقدم في النص ، واختلاف القارئ الحقيقى عن القارئ الداخلى في عالم الرواية . على أن أهم نتيجة تعيننا الآن تتمثل في الاعتراف

عن مصير الشخصيات والأحداث ، وعليه أن يتولى هو هذا الربط على أساس التوافق لا التخالف . وربما كان اسم البطلة نفسه « ذات » يوحي برغبة المؤلف المزدوجة في التعريب والإشارة لجوهر الشخصية في الآن ذاته ، وهى مناوره رمزية لاصطياد النقاد ودفعهم إلى الربط بين مصر وه ذات » تجعلنا نحذر من الانسياق فيها ، إذ لو صحت كل المؤشرات التى يحسدها صنع الله إبراهيم فى هذه الرواية لكان هذا الوطن فى طريقه الختمى للدمار الحقيقى ، ولفقدنا أى أمل فى المستقبل . لكننا لا ننسى أن هذا المنظور الكاريكاتيرى للمجسد ، والخالى فى الوقت نفسه من روح الفكاهة لا يقوى على صبغنا بطابعه العدمى الشديد .

وهناك ملاحظة أخيرة تتصل ببعض القصص التوثيقية المدرجة ضمن المادة الصحفية . فقد عمدت الرواية - خاصة فى الفصول الأخيرة - إلى تحرى التكامل الموضوعى فيها تورده من جذافات ، كما نرى فى قصة الأمن المركزى ، وقصة الابتزاز الدينى لشركات توظيف الأموال ، حيث يقوم الكاتب باستخدام حاسته القصصية فى اختيار العناصر التسجيلية من مجال واحد وترتيبها بشكل يحقق لها بنية سردية متماسكة داخل سياقها الخاص ويدفع عنها إلى حد ما سمة التشتت ، وإن كانت لا تزال محتفظة باستقلالها عن البنية العامة للرواية . ولأنها وقائع لم تحف بعد ، فإن عرضها بهذا الشكل يحتاج جراءة حقيقية ، وصنع الله إبراهيم لا تنقصه الجسارة فى مواجهة الظواهر الحساسة . لكن السؤال النقدي الذى نطرحه فى هذا الصدد يتلور فى النقطة التالية : ماذا يضيفه التوثيق الصحفى للإبداع الفنى من دلالات ؟ أو بعبارة أخرى : هل تنجح تقنية الكولاج فى إضفاء معان جديدة على الأحداث التى استهلكت فى الصحافة بشكل مباشر عند توظيفها بهذه الطريقة ؟ ولتوقف عند مشكلة الابتزاز الدينى الذى مارسه بعض الأفاقين لتخريب الاقتصاد المصرى عبر شركات توظيف الأموال . إن هذه الموجة قد انكسرت فى الواقع عندما أسفرت عن نتائجها السلبية ، فلم تعد بحاجة لمزيد من الإدانة فى ضمير الناس . لكن الذى لا يزال بحاجة للتعميق هو تنمية الوعى بتماسك الظواهر الاجتماعية فى بنية واحدة ، إذ إن الإنسان يدخل الحياة دفعة واحدة ، يمارسها بكل إمكاناته ، وكشف جذور هذا الوعى يتم

الأخبار التى يرصها هذا المؤلف الثانى لا تتم إعادة تمثيلها فى سياق القص ولا تصفيتها مع تجربة الشخصيات التى يخلقها المؤلف الأول ، فإنها تقع خارج العمل الفنى ، وتظل مادة غفلا تم اختيارها بتعسف والقاؤها فى طريق القارئ يتعثر بها عند كل درجة من سلم الرواية ، فيتخطاها إذا أراد البحث عن التصاعد الدرامى فى الأحداث الإبداعية أو يقفز فوقها مجازفا بابتعاده عن عملية التمثيل التخيل التى تتوقف عندها ، أى أنها - فى نهاية الأمر - تنقص من تسجيلية القص عندما تعوق تنفيذ عقده ، لتحل مكانها نوعا آخر من التسجيل الصحفى المطعون فى كمال مصداقيته . لكنها مع هذه الخاصية الخطيرة ، أو لنقل بفضلها على وجه التحديد ، تحقق فى السرد طابعا أيقونيا بصور بشكله الفنى المنشطر ذاته ما تريد الرواية أن تعبر عنه من انقسام الشخصية المصرية وغلبة « الشوشرة » والضجيج المتضاد على الحياة التى تكتنفها . فتقنية التشتت والتجزئ والانشطار بما تعبر عنه من « لا إنسانية » تعكس جماليا هذا الضجيج العبثى للحياة التى لا تنتظم فى مسيرة تنمية ، ولا تماسك وحدتها فى كل متناغم ، فكان الشكل الفنى المنشطر للرواية قد أصبح أيقونة مجسدة للمدلول الروائى العام .

بيد أن اتساق الخلفية الصحفية المشاكلة لحياة « ذات » والمتقاطعة معها يجرم الرواية من طابع المفارقة المولد للتوتر الدرامى . فمن المعروف فى الفنون اللغوية والبصرية أن المشهد عندما يحدث فى إطاره الطبيعى لا يتسم بالبروز ولا ينتج التوتر اللازم الناتج من مخالفة الإطار . فكلمات الحب ، ومطارحات العشق فى حديقة مفروشة بالورود ، لا تلفت انتباهنا ولا تثير اهتمامنا بقدر ما ينجم عن تهديد بالقتل يتبادله من يبدوان كأنهما عاشقان . كما أن لسة الحنان فى أعنف المواقف هى التى تحرك حساسية المتلقى وتجسد تأثره ، إذ إن التجانس بين الإطار والمادة المتحركة فوقه يمكن أن يؤدى إلى التشتت وفقدان الفعالية .

واللافت فى هذه الرواية أنها تضم كمية هائلة من المعلومات عن المجتمع المصرى فى العقدين الأخيرين وما تعرض له من اختراقات وانتهاكات ، مبذولة أمام القارئ بشكل منقسم

لكن تظل هذه الرواية ، بالرغم من كل الملاحظات النقدية ، نموذجاً متقناً لأسلوب من السرد ليس جديداً تماماً في الآداب العالمية ، وهو السرد التوثيقي الذي يعتمد على الرؤية الخارجية ، وما تحدّثه من تطوير جسور في هذا الأسلوب يتمثل في فرز المواد التسجيلية المباشرة ، كي تفضى متوازياً مع التخييل الروائي ومتناوبة معه ، بحيث تتركز الشهادة في باب والقصة في الباب الذي يليه . إنما هي خيلة مصطنعة لادعاء قدر من الموضوعية والحياد في تناول القضايا الدقيقة الحساسة ، لكن هذه البنية نفسها تشير إلى أن المؤلف يقف على حافة المجتمع الذي ينقله وليس في قلبه ، يزعم لنفسه براءة متكلفة وهو يغوص في أحشائه ، يقدم أيقونة منشطرة لمجتمع متماسك .

عن طريق الفن المهضوم التمثيل أكثر مما يتم عن طريق إشعال النار في بعض المواد المتخلقة على سطح المجتمع . إن تعرية الخطاب الديني الأجوف المتواطىء مع حركات الابتزاز كلها يحتاج إلى أكثر من مجموعة من التحقيقات الصحفية السطحية ، لأنه يلعب على عقائد الناس وعواطفهم ويستغل جهلهم وفقرهم ويؤسهم الروحي ، ولا يمكن للمؤلف « بتغرية » بعض هذه العناصر المقتطعة من سياقها أن يتولى فنيا تأسيس موقف جديد لدى قرائه ، فإمكانيات التبرير والتأويل لا تنفذ على المستوى الجدلي ، والفن بطبيعته لا ينفذ إلى الوعي عن طريق الذهن فحسب ، وإنما عبر التمثيل المتكافئ لمزاج الحياة في نسبها المقنعة .

● اقرأ في متابعات العدد القادم :

● قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر ● خالد عبد المحسن بدر

● الكتابة / الخلاص . ● مجدى توفيق

قراءة في قصة (مرافعة البلبل في القفص) ليوسف القعيد

● ملامح البطل المغترب ● محمد كشيك

قراءة في رواية (ظهيرة لامشاة لها) ليوسف المحييد

● تجليات الشعرية في إشراقات رفعت سلام ● عبد الله السمطى

● مناقشات

لاجتهادات دينية ، وقراءات تاريخية صحيحة ، تضمنت كثيراً مما اهتدى إليه كاتب المقال . وأصبح الاقتراب منها - إجمالاً أو على مستوى النقد الموضوعي - أشبه بالاقتراب من شيء مقدس له حصانته ، مع أن العمل نفسه حطّم هذه الحصانة . وإذا أعلن كاتب ما عن رأيه ، جاءت ردود الأفعال صارخة ومنددة بكل ما يمس حرية المبدع في إنطلاقته الإبداعية ، داعية إلى إزاحة المقدسات التي تعيق تلك الحرية وتهدر طاقة الإبداع العفوية . وهي صرخات - إعلامية - تتلغ الصالح من القول ، وتعكر مجرى الثقافة « الضيق » ، وتشيع حواراً تصادمية لا يشفى غليلاً ، أو يصلح معوجاً .

ولعلنا نتذكر أخيراً ما أبداه كاتب مبدع في أدب نجيب محفوظ حين وصفه بأنه ذو مستوى فني متوسط وأن الخرفة سمة فيه . واعتبر البعض هذا الرأي خوضاً في « المقدس »^(٢) ، فثار من ثار ، وندّد من ندّد ، وصادروا الرأي ، ونشوا في التاريخ والحياة . ووصفوه بصفات جانحة لا دخل لها بحوار أو رأي : فهو « معزول عن ثقافته » ، منفي داخلها بتعبيره هو ، وقد صدرت مجموعته الأولى في بداية الستينيات ، طبعها على نفقته ، ولم توزع إلا بضع عشرات من النسخ ، ثم إنه قام بتفصيل رواية لمسابقة أدبية ما ، أي أنه كتب رواية بالطلب . وهذا لا يقدم عليه كاتب موهوب يحترم نفسه !! بل إن أدب الكاتب المجترى يوضع بأكمله داخل ركن صغير من أركان عالم نجيب الهائل . ثم هو واسع الانتشار بصورة الملونة وأخباره وأحاديثه المستمرة عن نفسه^(٣) .

ولعلّ الهدف من سرد هذه الحادثة القولية - إن صح التعبير - هو بيان أن مصادرة الرأي عادة أدبية مصرية ، أن لنا أن نتخلص منها لأنها أحد مسببات التطرف والجمود معاً .

- ٢ -

وقبل الدخول إلى تناقضات الرمز والمثال في رواية « أولاد حارتنا » ينبغي أن نشير إلى مقدمة الدراسة التي اتسمت بالتعميم الذي يُجَلّ بالقضية - مصادرة الرأي - وبالحدة في التعبير ، وباقتقاد الفكرة لدلالة المراد منها أحياناً .

وأول ما يجّه القارئ القول بأن الكتب المصادرة هي الكتب التي تحترم الإنسان لاعتمادها على العلم منهجاً ،

عن الرمز والمثال

قراءة حول « أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبي والنص الديني

محمد قطب

القاهرة

- ١ -

نشرت مجلة فصول عدد ربيع ٩٢ مقالاً بعنوان (أولاد حارتنا بين الإبداع الأدبي والنص الديني)^(١) وكان المقال موثقاً وعميقاً وجريئاً ، وجاء تعبير الكاتب عن فكرته المحورية واضحاً لا يحتمل التأويل ولا يتلبس بالغموض ، وبذلك اكتسب صفة « غائبة » تضاف إلى تناوله العميق - وهي صفة الجسارة ، إذ اقترب من أدب الكاتب الكبير في أشد مناطق الإبداع حذراً ، دون أن يكون هناك شبهة اتهام بالتجرؤ أو بالتفصيل في التفسير . وتأكدت الفكرة التي تقول إن كل مناطق الإبداع ليست - بالضرورة - جيدة كلها . بل قد تكون هناك منطقة إبداعية جانحة إلى الضعف الناتج عن قلب المفهوم ، وسرد الحدث المباشر ، وسيطرة الصنعة عليها ، ثم قلب السياق المرموز إليه قلباً كاملاً . ذلك أن النقد لم يُقارَف فعلة التقييم « لأولاد حارتنا » كما يجب ، وترك منطقة الحذر

ولا أقول لكم إنى ملك إن أتبع إلا ما يوحى إلى قل هل يستوى الأعمى والبصير أفلا تتفكرون » . (الأنعام آية ٥٠) .

فمحمد ﷺ نبي ورسول تحمل عبء رسالة سماوية ضخمة ، ولم يتحدث القرآن عنه إلا بكونه نبياً رسولاً . ومعروف أن الله يصطفى من البشر ملوكاً لهم حقوق إلهية - كطالوت - كما يصطفى أنبياءً ورسلاً ، كما يصطفى النبي الملك - سليمان - عليه السلام . ولم يحدث في السيرة أن أخذوا شبه حكم الرسول بحكم الملك . وهو اقتضت على النص والسيرة معا (إذ لم يثبت عن القرآن الكريم أن محمداً كان الملك أو النبي الملك . . . والثابت الذي لا يقبل الجدل أن القرآن ظل ينعت حتى الوفاة برسول الله)^(٤) . . . كما أن التاريخ يجمع على أن النبي قد رفض ما عرضه عليه الملأ من أهل مكة من غلبته إن أراد ملكاً في مقابل تركه للدعوة ، ولكنه أصر ورفض وقال قوله الشهيرة : « والله لو وضعوا الشمس في يميني والقمر في يساري على أن أترك هذا الأمر ما تركته أو أهلك دونه » . أما إسقاط الإجازة عن مؤلف الكتاب وعزله من القضاء فهو داخل ضمن تدخل السياسة في الدين . . . وهو موضوع شرحه يطون - فضلاً عما ورد في الكتاب من قلب للحقائق والنصوص .

وما قاله عن طه حسين يدخل في باب التساهل أيضاً ، بما يوحى بإدانة الفكر الديني ولعقل المتلقى أيضاً . ولقد صدم طه حسين العقل العربي حين قال : « وأكاد أشك أن ما بقى من الأدب الجاهل الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة للعصر الجاهل » . وهو رأى ليس بجديد ، فلقد قال به بعض القدامى من النقاد ، وكذلك بعض المستشرقين . ويرجع طه حسين فيما يرجع من أسباب الانتحال أن القصص والأخبار أضفت صفات أسطورية على بعض الأنبياء - كإبراهيم وإسماعيل - مما جعله يتوهم بعدم وجودهم أصلاً^(٥) . . . ولقد تحفف المؤلف من آرائه كثيراً فيما بعد ، وصدر الكتاب تحت عنوان (في الشعر الجاهل) . ولم تستمر المصادرة ، كما أنها لم تقف أمام النقد الأدبي ، وتأليف الكتب للرد عليه ، بل كانت سبباً لتكوين ظاهرة ثقافية رائعة لم تحظ مصر بها كثيراً .

ولمخاطبتها العقل الإنساني . . . وهي مقولة تحتاج إلى مراجعة لأن المصادر من الأعمال ، وإن بدا الاجتهاد العقلي واضحاً فيه ، موجه بالفعل إلى منطقة الوجدان في الذات البشرية لاستفزاز ما بداخلها لتعديله أو تغييره وفق المنهج المطروح ، خاصة أن ما يصادر بمس هذه المنطقة روحياً ودينياً . . . كما أنها تشير إلى أن الكتب التي تخاطب الوجدان - ومنها العمل الإبداعي الذي لم يقل أحد عنه إنه يخاطب العقل فقط - لا تحترم الإنسان . وهو جانب مهم في الذات البشرية يساهم في تشكيل القيم وتكوين المفاهيم وصياغة الفرد . ومن ثم تصبح المقولة الثانية من أن المؤسسات الدينية تعارض العقل - حين تلجأ إلى المصادرة - غير ذات بال لأنها لا تتفق مع الطرح العقلي نفسه . وهل من العيب أن نقول إن من حق المؤسسة مراجعة - وليس مصادرة - الجانح من القول مثلاً تقوم بعض المؤسسات الأخرى الجانح من السلوك ؟ وهل موضوع مهم كهذا يلمس لمساً ، ويتساهل في تناوله مما يشي بإدانة الكاتب وتكمه أيضاً ؟ وللأسف انساق كاتب المقال وراء المقولات الضخمة حول تمويق الإبداع ، وطمس العقل المستنير وتحجيم الفعل التنويري مما يدخل في مجال الإرهاب الفكري وإن جاء « رافلاً » في ثوب الدعوة « المزركش » عن الحرية .

ومن مظاهر هذا التساهل في الطرح ما قاله عن « الإسلام وأصول الحكم » إذ يرى أن المصادرة جاءت لمجرد - كذا !! - أنه ذكر أن النبي ﷺ « حكم - كملك - حكومة على نسق الحكم القبل في الإسلام . وإذا كان ثمة خلاف عقل في تحليل النصوص وتاويلها حول الحكم والخلافة والشريعة والعدل ، والنبوة ، والملك ، والشورى والاستبداد . . . وغيرها من القضايا الدينية ذات التوجه السياسي والتنظيمي - ونستطيع أن نحصى عشرات الكتب التي تناولت هذه القضايا - إلا أننا يجب أن نتحفظ كثيراً حين يخالف الرأي نصاً قاطع الدلالة . . . على ما يتضمنه الحكم نفسه من تداعيات الحكم القبل الجاهل في ظلمه وجبروته واغتصابه للحقوق ومصادرته - أيضاً - لحاجات الإنسان من فعل ، أو قول ، أو مطلب .

ولقد نفى القرآن الكريم هذا الادعاء نفياً تاماً : قال تعالى : « قل لا أقول لكم عندي خزائن الله ولا أعلم الغيب

بأى مقياس عقل أو وجداني . ولقد برزت الفكرة في الفلسفة المادية القديمة وأعلى من شأنها حديثاً - الفيلسوف نيتشه . وعلاوة على هذا القول الخطير، فإن الرواية رمزية مقنعة في فكرها ورصدها للحوادث ومسيرة الحياة ، وجراتها الواضحة على كل ما هو مقدس - بدءاً من الله ومروراً بالأنبياء والرسل ، مع قلب الموضوع والصاق صفات دونية لا تليق بالأنبياء . . إذ إن المعنى العميق من الرواية هو إزاحة الدين من السياق المؤثر في حياة البشر ، إلى سياق آخر تعلى فيه الرواية من شأن العلم ونتائجه . ومن ثم جهر كاتب المقال برأيه فقال : «أما الموت الحقيقي لها - أى الرواية - فكان من جانب الحركة الأدبية والنقدية ، فلا يقتل العمل الأدبي إلا المباشرة .» ، كما أعلن في وضوح أنه «إذا كانت الأصول موجودة (التوراة ، الإنجيل ، القرآن) فما قيمة النسخة المقلدة .» فهل صحيح أنها مجرد نسخة مقلدة . . أم أنها محرقة أيضاً !

- ٣ -

في الأعمال الروائية التي تتخذ من تاريخ الأنبياء مادة لها ، تعج بالحياة والحركة ، وتشى بالتناقض وتثرى بالأفكار ، وتتفاعل بالصراع وتستخدم كالملاحم ، وتسقط ما شاء أن تسقط ، وتبرز وجهة النظر المسترة - كالجدل مثلاً - وراء تطور الأجيال ، واستيلاد المعنى الكلى من حركة الصراع بين الحق والباطل ، العدل والظلم ، الحرية والفهر ، الإيمان والكفر . . في واقع إنساني يتصف بكل هذه المعان . . يجب ألا تنحرف عن المضمون ، وعليها - التزاماً أخلاقياً - أن تبقي على القيم والرموز الكلية بما تمثله من معانٍ مثالية سامية ، تتجسد في الواقع سلوكاً وقيماً وأدباً ، تسعى إلى صلاح الذات والمجتمع معاً . . وتشف في النهاية عن المعنى العظيم الذي يخترل تلك القصص جميعاً في عمل واحد . . ويتفتى ما يمكن أن يتردد من أن ذلك الفعل يتضمن قيداً على حرية المبدع ، طالما ارتضى أن يتناول هذا النوع من الكتابة ، ومادام أباح لنفسه أن يفيد إفادة كلية من تلك المادة الفنية ، التي لم يكن له فضل إيجادها أو خلقها إبداعاً ، وإن جسدها واقعاً عصرياً يتكشف من خلال أحداثه الرمز الكلى المراد التعبير عنه ، دون أن يصادر أو يغير في جوهر الرموزات .

ولم يتنبه كاتب المقال وهو يتحدث عن (مقدمة في فقه اللغة العربية) إلى المنهج المغلوط الذي يحتوى الكتاب - ولا نقول القصد السيء - إذ تناول قضايا فكرية وحضارية ودينية وتاريخية . بعيدة كل البعد عن «جذر اللغة العربية» .

ومما قاله لويس عوض - مثلاً - عن إعجاز القرآن ينسب عن القصد ، إذ شكك فيه ، وادعى أن الإعجاز وهم وخرافة ، كما يقول إن إعجاز القرآن «يعطى قداسة خاصة أو شرفاً خاصاً للغة العربية التي نزل بها القرآن ، وبالتالي يسبغ على العرب أصحاب هذه اللغة امتيازاً خاصاً أو سيادة خاصة بين كافة المسلمين تؤهل العرب دون غيرهم لحكم العالم الإسلامي واستعمار»^(١) . كما يرى لويس عوض أن لغة السيف هي التي فرضت على المسلمين أن يقولوا إن لغة القرآن هي معيار الصحة والخطأ ، وغير ذلك كثير ، مما لا يرتبط بفقه اللغة ، أو بجذور الألفاظ ! إنما هو مسوق بتوجه فكري محدد !! وهو أمر استفز كاتباً كرجاء النقاش - مع ما هو معروف عنه اقترابه من لويس عوض - أن يرفض الكتاب جملة وتفصيلاً . إذ قال : «فالكتاب في النهاية هو دفاع علمي (كذا) عن وجهة النظر المعروفة للدكتور لويس عوض والتي أرفضها كل الرفض جملة وتفصيلاً وهي وجهة النظر التي تقول إن الحضارة العربية يادأبها وفلسفتها وعلومها ولغتها وعمرانها وكل شيء فيها ليست حضارة أصيلة وإنما هي حضارة منقولة عن الغرب»^(٢) .

أما من قرأ رواية (مسافة في عقل رجل) ، فلقد استفزه فيها الجراءة الشديدة على المقدسات الدينية وعمل الأشخاص وعجريات الحوادث ، والضالة الضيالة للإبداع فيها ، وتلك قضية حديثة الطرح يعرفها القارئ . ولكن أصحاب الصبغات والحنجورية على رأى محمود السعدني قد حملوها على ألسنتهم ، شاهرين سيف الإدانة الخشبي ومنادين بالقمع الذي يحذر من الحرية والإبداع .

ولست مع الكاتب في ذكره لسبب المصادرة لرواية (أولاد حارتنا) متعللاً بأن السبب هو موت الجلاوى الذي ترمز به الرواية إلى «الذات العلية» . وهي فكرة مادية جانحة ومرفوضة

ولا شك أن الإقدام على مثل هذا التناول تكتنفه مخازير كثيرة ، أخطرها تفسير الرموز تفسيراً معاكساً لما هو حقيقى ، لأن الإفادة من الحقائق تختلف عن الإفادة من الفولكلور الشعبى مثلا ، أو من الأساطير . . . وعلى هذا فلقد أصبح الجميع يجشون الاقتراب من هذه الكنوز العظيمة (قصص الأنبياء) خشية الوقوع في المحاذير . وحين استوحى الأدباء في العصر الحديث تراثهم القديم في أعمال أدبية رمزية ، ابتعدوا عن هذه القصص واتجهوا إلى شخصيات أخرى معظمها مستوحى من التراث أو الأساطير القديمة^(٨).

والكاتب الكبير الأستاذ نجيب محفوظ اختزل ذلك كله في رواية واحدة هي (أولاد حارتنا) ومعروف أن الرواية كتبت بعد فترة انقطاع طويلة بدأت منذ قيام الثورة ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٥٩ م سبع سنوات كاملة ، توقف فيها إبداعه عند الثلاثية ، ثم بدأ بعد هذا الانقطاع التأمل مشروعه الروائى الكبير والمتجدد هذه الرواية . ولعلنا نتذكر أن فترة نشر الرواية مسلسلـة بـ «الأهرام» كانت فترة يتم التحضير فيها إلى الاتجاه الشمولى ثم إعلانه وسيطرته على كل أجهزة الإعلام والتربية والثقافة . . ونفى أو تضليل الفكر الحر والدينى معاً مما جعله يملأ الساحة كلها ، وأضحى الهدف العقلانى موجهاً إلى منطقة الوجدان فى إلحاح متواصل !!

ونحن إذ نرصد زمان الإبداع دون إدانة فلكى نرى السياق التاريخى الذى ظهرت فيه الرواية . ولا يختلف أحد على أن الإطار المرجعى للكاتب الكبير يتمثل فى جزء كبير منه فى دراسته للفلسفة وللمذهب الطبيعى وتأثره - أيضاً - بآراء سلامة موسى وهو أحد رواد حركة التنوير بما يكتنفها من تمرد وجراءة . فنجيب محفوظ - إذن - قد تأثر بأفكار سلامة موسى الأساسية تأثراً حاسماً ، وأعنى الفكرة الاشتراكية ونظرية التطور وحرية المرأة والأدب الملتزم^(٩).

والرواية عمل تاريخى ملحمى مصوغ على مستوى الرمز الكلى صياغة أدبية منذ الخلق الأول وحتى عصر التنوير الحديث . وتتضمن الرواية رموزاً مثلية إن صح التعبير . والتاريخ مصدر هائل للكاتب الكبير - قديماً وحديثاً ، وهو

منبع غزير وغنى . . وهو يحمل فى زخه الرثا خطورته إذا ما تلون الاستدعاء التاريخى بلون مغاير لموضوع حركة التاريخ الحقيقى والمثل فى الرموز الكبرى ، أو رضح فى تعسف لاتجاه فكرى ما ، مما يمنح بالعمل إلى أن يكون إطاراً للفكر المقصود . ولقد سُئل نجيب محفوظ عن الواقعة الجديدة عام ١٩٦٢ وعن إفادته التاريخية فقال : « الباعث على الكتابة أفكار وانفعالات معينة تنبّه إلى الواقع لتجعله وسيلة للتعبير عنها ، فانا عبر عن المعانى الفكرية بمظهر واقعى تماماً »^(١٠) . ولقد خضعت الرموز المثلية فى الرواية لفكر الكاتب ورؤيته ومرجعياته الفكرية ، دون أن تلتزم بما ورد فى الحقيقة ، وتؤكد المغايرة فيتحطم الرموز الدينى ويفرغ من جوهره فى إفتان حرفى باهر - وليس ذلك عيباً - وسرد روائى واضح - كأنما يُخشى ألا يفهم - يربط بين الأحداث والأشخاص ربطاً يحكمها يشى بوجهة النظر ، فتتحول الرواية إلى رواية مقنعة ، تقنع التاريخ كله وتوربه رمزاً ولفظاً وسياقاً ، مما يعنى أن القراءة - للنص الروائى - تصبح ذات بعدين بحيث يقارن المتلقى بين ما يقرأ وبين ما يقابله تاريخياً فى النص المقروء . . مما لا يخفى - كما قال كاتب المقال - على تلميذ فى مستوى تعليمى أرتلى .

وإذا كان الكاتب يلجأ إلى التاريخ بوصفه حيلة فنية حين « لا يتمكن من قول ما يريد به مباشرة خصوصاً إذا كان هذا القول يمس وضعاً قائماً تحرص السلطة على ألا يمس ومن ثم ينتقل بالعمل الأدبى إلى زمان آخر ومكان آخر »^(١١) إلا أنه لا يحق له قلب الحقائق أو تغيير الثوابت . . ويضحى التاريخ كله - وصانعه - مداناً ومتها ، وتتحول الحركة الدينية من خلاص إلى عبء ، ويصير المضمون النهائى الذى يجتزل حركة الأنبياء كلها هباءً ، ويتبدى ضوء الخلاص فى طرح ذلك كله والاتجاه نحو فكر يعلى من العلم وأبحاثه ومعامله . . وجاء ذلك اعتقاداً وإهماً فى أن المجاز قد يستر هذا التوجه ويقنع وجهة النظر . . انطلاقاً من أن الرواية المجازية «تصاد فى المدى القائم بين الحقيقة العامة والحقيقة الجوهرية ، بين الوجود والماهية ، بين العالم المعاش وعالم الفكر المثالى . إن الرمز الشابت والمقصود يكون فيها صلة الوصل بين الأفكار وعالم الظواهر»^(١٢) .

ويحذر الإشارة إلى ملاحظة سجلها واحد من النقاد الأكاديميين ، حين لاحظ أن عدد فصول الرواية تبلغ ١١٤

قال تعالى : « قل هو الله أحد . الله الصمد . لم يلد . ولم يولد . ولم يكن له كفواً أحد » صدق الله العظيم / الإخلاص . وقال تعالى : « وقالوا اتخذ الرحمن ولداً . لقد جئتم شيئاً إذا تكادُ السمواتُ يتفطرُن منه وتنشق الأرض وتخر الجبال هداً . أن دعوا للرحمن ولداً وما ينبغي للرحمن أن يتخذ ولداً . » صدق الله العظيم . مريم ٨٨ - ٩٢ . والقرآن الكريم يشير إلى كنه الذات الإلهية في مواضع عديدة . منها مثلاً : قوله تعالى : « لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار . » الأنعام ١٠٣ . « فلا تضربوا لله الأمثال » النحل ٧٤ .

« عالم الغيب فلا يظهر على غيبه أحداً . إلا من ارتضى من رسول » الجن ٢٦ / ٢٧ .

*

رفاعة / المسيح

هو ثمرة لقاء - هكذا تقول الرواية - بين شافعي النجار وزوجته عبدة - يدعو إلى تطهير النفوس عبر مداواة الأرواح . يتزوج من ياسمين ، وكان زاهداً في المتاع فلم يقربها . (ضعف في الباه) . . وتلاقت ياسمين مع بيومي الفتوة وخططوا لقتله ، ثم أخرجوه الجبلاوى من قبره وحمله إلى قصره .

والمسيح عليه السلام ، لا هو ثمرة زواج ، ولا هو تزوج . . وإنما هو ترديد لما أشاعه اليهود عنه ، بحيث يصح الفكر العبراني يلاحقك كما يرى كاتب المقال في سطور الرواية وكأنها صدى لما سطره العبرانيون .

تقول السيدة مريم البتول وقد بشرت بالمسيح - قال تعالى : « قالت رب أنى يكون لى ولد ولم يمسنى بشر » قال كذلك الله يخلق ما يشاء . . . » آل عمران ٤٧ .

وقال تعالى : « قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسنى بشر ولم أك بغياً » مريم ٢٠ .

وقال تعالى « إذ قال الله يا عيسى إني متوفيك ورافعك إلى ومطهرتك من الذين كفروا » آل عمران ٥٥ .

وقال تعالى . « وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه هم » . النساء ١٥٧ .

*

قاسم / محمد

ولد في أفقر الأحياء ، عاش يتيماً ، كفله عمه زكريا بائع

فصلاً ، بعدد سور القرآن الكريم ، مما يشعر بأن التماثل الحسابي هدف مقصود ولم يأت صدفة عارضة . ثم يرى « أن القوة الدافعة خلف كل الأشياء لا تكمن في إحساس الإنسان بحاجته الملحة إلى عون الله ؛ بقدر ارتباطه بالفهر الاجتماعي » (١٣) .

والعبرة - كما يقول كاتب المقال بصدق - بما هو مدون على الورق ووصل إلى القارئ ، فعلاً .

- ٤ -

ومع أن الرواية تحتوى على رموز كثيرة ومتنوعة إلا أننا سنلقى نظرة إلى الرمز الأدبي « ومثاله » « الديني مكتفين بالرموز الكبرى ، وتسجيل ما ورد في الرواية وما يعارضه من النص الديني ، دون أن نتعرض لبداية الخلق ، أو نتناول رمزي / أدهم وجبل / آدم وموسى ، لكفاءة المقال السابق ذكره في تحليله ورصد أبعاده وتسجيل تعارضاته .

الجبلاوى / الله

تقول الرواية عن الجبلاوى : « هو لغز من الألغاز ضرب المثل بطول العمر ، اعتزل ولم يعد أحد يراه » .

وتقول أيضاً « رفع الجبلاوى رأسه صوب نوافذ الحرم : طالفة ثلاثة من تسمح له بالعودة » أى تسمح لإدريس .

وتقول أيضاً على لسان إدريس : « إننى عدت قاطع طريق كما كان الجبلاوى » .

وتقول أيضاً : « كلما ضاق أحد بحاله ، أو ناء بظلم أشار إلى البيت الكبير وقال في حسرة هذا بيت جدنا . . جمعنا من صلبه » . وغير ذلك كثير لو سجلنا كل ما ورد - إحصائياً - عن الجبلاوى . وكل ما نتخرج به من رمز الجبلاوى ، أن العمل الفنى - أولاد حارتنا - أنشأ صفات بالله وعلاقات ضالة وباطلة ، فضلاً عما سبق قوله عن موت الجبلاوى / الإله مما يعنى تعارضاً واضح الدلالة بين الجبلاوى / الفن وبين الله / الدين . (١٤)

والنص الديني ينفى ذلك كله ويكشف المغالطة الفنية من إفراغ الرموز المجرد من كماله ووحدانيته ، وجلاله ، وتعالیه .

... لقد أساءت الرواية إلى الأنبياء الذين هم الصورة المثل للكمال الإنسان والمعصومون من الخطأ . . ويرون مظاهر الله في الجلال والكمال والقدرة والعظمة والحكمة والرحمة .

*

السحر/العلم

تقول الرواية على لسان أحد الأشخاص : « لا شأن لنا بالماضى ولا أمل إلا في سحر عرفة ، ولو خيرنا بين الجبلاوى والسحر لاخيرنا السحر » .

قال تعالى : « قل انظروا ماذا في السموات والأرض » .
يونس ١٠١ .

وقال تعالى : « إنا كل شيء خلقناه بقدر » . القمر ٤٩ .
وقال تعالى : « ولقد خلقنا الإنسان ونعلم ما توسوس به نفسه » . ق ١٦ .

.. إن الفكر البشرى مدعو للتدبر والتفكير والاعتبار والانفكاك من قيود الخرافة وتخبره من قيود الكهانة ، « وما من دين وجه النظر إلى سنن الله في الأنفس والآفاق ، وإلى طبيعة هذا الكون وطبيعة هذا الإنسان وإلى طاقاته المذخورة وخصائصه الإيجابية .. » (١٥) كالدين الإسلامى .

*

عرفة/العالم

هو ابن جحشة العرافة .
يقول عن نفسه « أنا عندي ما ليس عند أحد ولا الجبلاوى نفسه .. عندي السحر » .

ويقول معلقاً على قدرة الجبلاوى : « ونفس الشيء بالنسبة للسحر إنه الآخر قادر على كل شيء » . ولعل أغرب ما قامت به الرواية مما لا يغيب على عقل المتأمل المدرك أنها وصفت عرفة بالابتعاد عن المخدرات ، وأنه لا يتعاطى الحشيش ، حتى لا يغيب وعيه ، ولا تتخدر مداركه ، ولا تأخذ الأوهام ، لأن

البطاطا ، عمل بالرعى ثم تزوج من قمر الثرية ، وبلغه قنديل (جبريل) باختيار الجبلاوى له لرفع الظلم . . ويقول قاسم : « إذا نصرني الله فإن الحارة لن تحتاج إلى شخص بعدى » . . ويترك الحارة مهاجراً ويستقبله أتباعه قائلين : « يا معني دبل العصفورة » . ويردد قاسم : « هنا يعيش الجبلاوى أوقافه تخصكم جميعاً . . وهى تخصكم جميعاً على قدم المساواة . . لن تكون هناك إتاوة تدفع إلى طاعية » . ولم ير الجرابيع - أتباع محمد (أهل مكة) غودجا مثله . . وأعجبت به الحارة لحبه للنسوان . وتصف الرواية عرس قاسم فتقول : دارت أقداح البوطة وعشرون جوزه ، وتعال الآهات من الأفواه المخدرة .

وفي الرواية يسأل قاسم يحيى العجوز : هل يمكنى أن أصبح مثل رفاعة ، فيسخر منه قاتلاً ، كيف وأنت مولع بالنساء . وتتصيدهن في الصحراء عندما تغيب الشمس . .
.. ولا أدري كيف تعاطى الأنبياء كل هذا الكم من الحشيش في الرواية حتى لاحوا مغيبين تماماً ، وهم يحملون هم رسالة كبرى تسعى إلى التغيير نحو الأكمل والأروع والأفضل !!

وقال تعالى : « النبى أولى بالمؤمنين من أنفسهم وأزواجه أمهاتهم » . الأحزاب ٦ .
وقال تعالى : « وما كان لمؤمن ولا مؤمنة إذا قضى الله ورسوله أمراً أن يكون لهم الخيرة من أمرهم » . الأحزاب ٣٦

وقال تعالى : « يا أيها النبى إذا جاءك المؤمنات يبabenك على ألا يشركن بالله شيئاً ولا يسرقن ولا يزنين ولا يقتلن أولادهن ولا يأتين ببهتان يفترينه بين أيديهن وأرجلهن ولا يعصينك في معروف فبايعهن » . الممتحنة ١٢ .
وقال تعالى : « يا أيها النبى قل لأزواجك وبناتك ونساء المؤمنين يدنين عليهن من جلابيبهن ذلك أدنى أن يعرفن فلا يؤذين » . الأحزاب ٥٩ .

وقال تعالى : « وإنك لعلى خلق عظيم » . القلم ٤ .
وقال ﷺ « أدبى ربى فأحسن تأديبى » .
وقال تعالى : « إنا كفيناك المستهزئين » . الحجر ٩٥ .

- ٥ -

ملحوظة سريعة .

غضب كاتب المقال حين تبين له أن الرواية قد شوهت صورة المصريين مواطنين وقادة في صراعهم مع جيل /موسى ، وتساءل : لماذا يتطوع كاتب مصري ليعيد تدوين كتابة تاريخ العهد القديم ، في حين أن مواطنة إيرلندية أقامت دعوى لمنعه من التداول لما فيه من عداوة للمصريين .

ومع هذا الغضب ، فإنه لم يشر من قريب أو من بعيد إلى المفسدة التي لحقت بالأنبياء وألصقت بهم صفات لا تليق بنبي يحمل رسالة^(١٨) . ولأصغ تساؤلي على غمط تساؤله : لماذا يتطوع كاتب مسلم ليسى إلى الأنبياء جميعاً وقد قال برناردشو عن محمد ﷺ : « إننى أعتقد أن رجلاً كمحمد لو تسلم زمام الحكم في العالم لنجح في حكمه ولقاده إلى الخير وحل مشكلاته . . على وجه يكفل السلام والطمأنينة والسعادة المنشودة » انتهى . . وعلى الله قصد السبيل .

ما يقوم به (العلم) يحتاج إلى اليقظة والرعى وحلدة البصر والمشاهدة ، في حين أنها وضعت أهل الحارة برموزها الدينية بأنهم يتناولون المخدرات ، ويشربون الجوزة ويحششون !! . وهل يكون مجانباً للصواب لو ردّدنا القول الذى يرى أن ذلك كله (يرمز إلى أن الدين والإيمان بالله تعالى قد استنفذ أغراضه وانقضى عهده ولا أمل في عودته . . لأن الموق لا يعودون إلى الحياة . . . وموت الإله أو انقضاء انهيار الدين السماوى حدث على يد العلم الديوى الملحد «المادى»^(١٩) .

ونختتم هذه الجزئية -دون تعليق- بما قاله الكاتب الكبير بعد فوزه بجائزة نوبل عبر حوار معه عن الحرية والفن : « لا حياة للفن إلا في ظل الحرية وأى نظام يقوم على قهر الرأى مهما سمّت أهدافه فإنه يكون عبثاً على الفكر والفن والأدب ، ولذلك نستطيع أن نقبس مستقبل الفكر والفن والأدب بانتشار الديمقراطية !!!^(٢٠) » .

الهوامش :

- ١ - المقال كتبه الأستاذ/ طلعت رضوان ، أثبت فيه أن الرواية صياغة دينية للمخلوق الأول، ولمسرة الأنبياء جميعاً ، وأشار إلى أن الرواية اعتمدت في سرد أحداثها ، وملامح شخصها على الإسرائيليات اعتماداً كبيراً ، وأنها جنحت بشكل واضح إلى المباشرة ، كما مالت إلى الرأى الشبوت في التوراة وغيرها عن المصريين ، وهي أخيراً خاضت فيما لا يجب أن يخاض فيه - كموت الإله مثلاً .
- ٢ - لا يختلف أحد حول عبقرية الكاتب الكبير نجيب محفوظ وتفردّه في مجال الإبداع الروائى ، وشموخه الذى لا يبارى ، وجهوده الكبرى في تأصيل الفن الروائى والخروج به إلى العالمية . ولكننى فقط ذكرت ما ذكرت لأنّه يعيوب الحوار الذى يأتى متصادماً دائماً ، مما يؤدى إلى التجريح والإرهاب والإسقاط ، مما لا يتخدم القضية نفسها ، وأود الإشارة إلى أن الكاتب الذى أبدى رأيه - وهو ليس غفلاً - كما قيل هو واحد من « لمعتهم » صححات الأدب ! وأطلقت عليه لفظ الكاتب الكبير ، كلما صدر له كتاب ، أو ترجم له عمل ، أو عُقدت له ندوة . . ثم يأتون ليصادروا ما قالوه بالأمس .
- ٣ - انظر جريدة الأخبار ٩٢/١٠/٩٢
- ٤ - انظر مفاهيم قرآنية . محمد أحمد خليف الله - فصل النبوة والملوك - والمؤلف معروف عنه جرأته في طرح القضايا الدينية - وما كتبه عن قصص القرآن بعيد ولكنه في هذه الجزئية كان أميناً تماماً مع النص والعقل معاً .
- ٥ - انظر مصادر الشعر الجاهلى . ناصر الدين الأسد ، وكتاب الحياة العربية من الشعر الجاهلى . أحمد الحوقى .
- ٦ - انظر دحض مفتريات . البدرأوى زهران ص ٣٨ وهو كتاب تتبع فيه المؤلف كل آراء لويس عوض في فقه اللغة . . مفنداً إياها ، ومؤلف الكتاب عالم في اللغة وعلم الأصوات
- ٧ - المرجع السابق ص ١٨ .

- ٨ - مجلة القبض عدد يونية ص ٩٢ استلهم القصص الديني . عبد الحميد إبراهيم .
- ٩ - مجلة القاهرة ديسمبر ١٩٨٨ غال شكرى - يوميات الفرح .
- ١٠ - الجمهورية مايو ٦٢ وانظر الروائيون الثلاثة . يوسف الشارونى .
- ١١ - انظر فصول مارس ١٩٨٢ الروائى والتاريخ . سامية أسعد .
- ١٢ - تاريخ الرواية . البيريس ص ٤٠٨ .
- ١٣ - مجلة القاهرة سبتمبر ١٩٨٨ جمال عبد الناصر . . الروائى المنفرد .
- ١٤ - لقد وصل تناول إلى حد من التجرد يتضح في قول قدرى/قاييل : وأصبح للجلاوى العظيم - حفيد عاهرة ، وحفيد قاتل ، والرمزيات تضع الرواية في موقف حرج تاماً . . وتبدي الخطورة في الإقبال العريض على أعمال الكاتب الكبير .
- ١٥ - خصائص التصور الإسلامى . سيد قطب ص ٥٨ .
- ١٦ - كلمتنا في الرد على أولاد حارتنا . عبد الحميد كشك ٣٤٢ .
- ١٧ - آخر ساعة ١٩/١٠/١٩٨٨ .
- ١٨ - في الآيتين ١٠٦ ، ١٠٧ من سورة الأنعام يؤمر الرسول ﷺ من ربه أن يقدم لهم - أى المشركين - نفسه بشراً مجرداً من كل الأوهام التى سادت الجاهلية . . فهو لا ينبع إلا الوحى ولا يقعد على خزائن الله ليصدق منها ، ولا يملك مفاتيح الغيب ، ولا هو ملك روحانى إنما هو بشر رسول (إنها عقيدة مجردة من كل إغراء فيه لا ثراء ولا ادعاء . . . إنها عقيدة يحملها رسول . . وعقل الإنسان قادر على تلقى الوحى . . أما إذا استغفل بذاته بعيداً عن الوحى فهو الضلال وسوء الرؤية) . . الضلال جـ ١٠٩٧٢ .

على هامش

« أولاد حارتنا »

بين الإبداع الأدبي
والنص الديني

عمر فتال

مدينة خريكة - المغرب

الإبداع الأدبي والنص الديني « للأستاذ » طلعت رضوان المنشورة في المجلد الحادي عشر العدد الأول ربيع ١٩٩٢ . تلك المقالة التي جاءت لتقول بألف لسان ؛ إن مصادرة رواية (أولاد حارتنا) غطت التغطية الكاملة والناجحة على بساطة ذلك العمل الإبداعي وفجاعته مضمونا وشكلا ، وأكثر من هذا خولته مقاما مرموقا ضمن خانة إبداعات الروائي الكبير نجيب محفوظ . وهو شيء لم يكن ليحدث لو أن تلك الرواية أخذت طريقها الطبيعي إلى القراء والنقاد ، بلا عوائق ولا تحذيرات أو تحفوفات أو تنديدات وأخيرا المصادرة . . على أي فتلك قضية أخرى ، ولتعد الآن إلى مقالة الأستاذ « طلعت رضوان » ، لنبدى حولها جملة ملاحظات منها :

أولا : أصدر كاتب المقالة حكمه على رواية (أولاد حارتنا) انطلاقا من مناقشته لفصل واحد من فصولها وأعنى به فصل « جبل » الشيء الذي مكنته من إتهام نجيب محفوظ بالعداوة للمصريين مادامت الرواية كما يرى صاحب المقالة : « مجرد صدى لما سطره العبرانيون عن تاريخهم كما أرادوه » وهو إتهام قاس في حق كاتب عملاق اسمه نجيب محفوظ ! لماذا ؟ لأنه لو كانت في حوزة هذا الكاتب رواية (كفاح طيبة) فقط لكانت أكبر مبتصد ناجح لهذه التهمة الخطيرة . . أما وقد تعددت رواياته ذات الطابع المصري المحض لتبرهن بذلك على أن نجيب أكثر ارتباطا بمصر ، تاريخها ، أحداثها السياسية ، أرقفها وحواريها ، أعبانها ودهائها ؛ فإن تهمة الأستاذ طلعت رضوان ، رد عليه . . ومن هنا فرواية (أولاد حارتنا) كغيرها من الأعمال الإبداعية ينبغي أن يحكم عليها بوصفها كلا لا أن نأثى بأحكام جاهزة ، وبعدها نبحث عن ما يبررها من داخل الرواية . فالقارئ إذن (أولاد حارتنا) من أول كلمة إلى آخر كلمة يجد نجيب محفوظ يسعى لا إلى تلقف « العبرانيين وهم يكتبون تاريخهم » على حد تعبير صاحب المقالة ، وإنما إلى مناقشة قضية : أزمت الإنسانية بين خلاص الدين والعلم . إذ إنه بعد سرد طويل وتبني للأحداث التي واكبت بعثة الأنبياء والرسول ابتداء من آدم ومرورا بموسى وعيسى ووصولاً

« احظر يساوى شجع » أجل ، المنع يضاعف من حدة التطلع بغية هناك الأستار والحجب ، والظفر بالمطلوب حتى ولو كانت دونه عوائق وحوارج !! على ضوء هذه القولة يمكننا تفسير الضجة التي أضحت في أيامنا هذه تواكب على الخصوص الأعمال الأدبية المصادرة أو المحظورة . ولعل ما أحدثته رواية (آيات شيطانية) من ردود فعل ، مكنت اسم مؤلفها من الطفوح على سطح الأحداث العالمية ، والدخول إلى ردهات البرلمان من أوسع الأبواب ، دليل وبرهان قاطع على ما يمنحه الحظر أو الدعوة إليه من شهرة وصيت ذائع لكتاب مغمورين ، وأعمال إبداعية قد تكون في حقيقتها عادية ، لا بل أكثر من هذا تحمل في طياتها منطلقات واضحة مناسبة للرد عليها ذلك الرد الموضوعي المقنع ، والمخمد للزواجع التي توابها . . في هذا الخط يمكننا أن نضع مقالة « أولاد حارتنا » بين

إلى محمد ، وفي مقابلهم داخل الرواية بالطبع :
أدهم ، جبل ، رفاعه ، قاسم ؛ سلط الضوء المشع
على شخصية عرفة ، وهو اسم كما يتضح مشتق من
المعرفة أو العرفان ، وهي بذلك - الشخصية - وكما
تشهد مواقفها أثناء صنعها لأحداث الفصل الأخير من
الرواية ، تلبس رداء المعرفة والعلم الذي هو ، حسب
ما يظهر في نهاية الرواية ، هو المخلص الجديد والوحيد
للحارة أى الإنسانية . وانطلاقاً من هذا يمكننا فهم سر
وفاة « الجبلوى » في رواية (أولاد حارتنا) ومن هنا
كذلك يمكن الوقوف على السبب الحقيقي وراء مصادرة
ذلك العمل الأدبي . .

ثانياً : جاء في مقدمة المقالة مايلي : « حقيقتان يشهد بهما تاريخ
الكتب المصادرة : الأولى أنها الكتب التي تخاطب عقل
الإنسان رافضة تملق عواطفه ، معتمدة على العلم منهجا
للبحث ، باختصار فهي الكتب التي تحترم الإنسان . .
» نعم هذا ما جاء في بداية المقالة ، لكننا ونحن نتوغل
رويدا رويدا في معتركها - المقالة - وجدنا الحق
والغضب يستبد بالكتاب إلى أن وصل به في نهاية المطاف
إلى الدعوة المباشرة إلى مصادرة المصدر الذي اعتمده
نجيب محفوظ أثناء كتابته لرواية (أولاد حارتنا) أو على
الأصح فصل « جبل » وفي ما يلي ما جاء في ثنايا
المقالة : . . فلماذا يتطوع كاتب مصرى ليعيد تدوين
كتابة « العهد القديم » ، في حين أن مواطنة إيرلندية
أقامت دعوى أمام محكمة دبلن العليا في عام ١٩٨٩ وفقا
لما أوردته وكالة « رويتر » تطالب فيها بحظره ومنعه من
التداول لما فيه من عداوة ضد المصريين . . . فهذه الفقرة
تجعل القارئ يحار في أمره . فهل صاحب المقالة مع
مصادرة الكتب أم ضدها ؟ ! وهل الكتب المصادرة
تحترم الإنسان كما سبق وأشار أم نسيء إليه ؟ ! وفوق
هذا فالكتاب يقول وهو في قمة انفعاله إن تاريخ مصر
عظيم ، ولذلك وجب على أبنائها ألا يتعاونوا مع الآخر
على الإساءة إليه . . وهو هذا بيرردود فعل المؤسسات
الدينية كما سماها ، ودعوتها إلى مصادرة هذا الكتاب
أو ذلك ، لأنه إذا اعتبر الكاتب تاريخ المصريين أعظم من

أن يحس ويخدش ؛ فإن تلك المؤسسات أثناء مصادرتها
للكتب تعد هي الأخرى الدين شيئا عظيما ومقدساً ،
ولهذا ينبغي أن يظل بعيدا عن كل تشويه أو إساءة . .

ثالثاً : عاب الكاتب على نجيب محفوظ نقله المباشر من كتب
العبرانيين ، وفي هذا الصدد يقول : « المشكلة أن
الكاتب لا يبدع أدبا وإنما يعيد كتابة الفكر العبراني » . إلا
أن صاحب المقالة سرعان ما نسي هذه الملاحظة حيث
نجدته في آخر المقالة يسقط في فخها ليغيب عنه أنه يناقش
كتاباً أدبياً لا كتاباً تاريخياً ، وذلك ما يشهد عليه
التساؤل الرابع والخامس ، وهما تساؤلان وردا ضمن
التساؤلات التي ذيلت المقال . . ففى ذينك التساؤلين
نجد الكاتب قد بلغ به الاعتزاز بتاريخ مصر القديمة
مبلغه ، وعلى القارئ أن يعود إليهما ليفق على النعوت
التي تخللتها . مما يجعلنا نقول مرة أخرى إن كتاب
(أولاد حارتنا) ورغم أنه من الكتب المصادرة فإنه لم
يحترم الإنسان ، لأن مايثير الغضب ، والغضب الزائد
عن الحد كما حدث لكاتب المقالة ، لا يحترم المخاطب
مطلقاً . .

رابعاً : جاء في المقالة ما يلي : « بالإضافة إلى أن الفكر الديني
عن قصة « خلق العالم » لن يخسر كثيراً من قرار
المصادرة ، فإذا كانت الأصول موجودة (التوراة
والأنجيل والقرآن) فما قيمة النسخة المقلدة » نعم
الأصول موجودة في التوراة والأنجيل والقرآن ، إلا أننا
وجدنا الكاتب يؤكد أكثر من مرة أن نجيب محفوظ
« تناسى صفته الأصلية بوصفه مبدعاً وأصر على أن
يكون ناقلًا ومرددا لما جاء بالفكر الديني العبراني »
وكان الكاتب من خلال هذه القولة يطلعنا على أن
صاحب رواية (أولاد حارتنا) قد استغنى كل أفكاره
من كتاب « العهد القديم » ، بالرغم من أنه كان قد
سبق وأشار إلى الكتب السماوية ، وأكثر من هذا
استشهد بآيات من القرآن الكريم . وبالطبع فهذا
راجع إلى رغبة الأستاذ « طلعت رضوان » في تأكيد
إساءة (أولاد حارتنا) إلى المصريين . . وقبل أن أنهى

العزلة) ، ولكن لست معه في تضيق ساحة الانطلاق وقصرها على تاريخ مصر الحافل بالأعاجاد ، مادام هذا القطر العزيز واحداً من أقطار أمة مترامية الأطراف لها تاريخ عريق ؛ أضف إلى ذلك أن الإبداع المصري يبقى قبل كل شيء إبداعاً عربياً ، فلماذا إذن هذه الدعوة القطرية ذات الدائرة الضيقة ؟ ! وفوق هذا وذاك فإن مثل تلك الأعمال الإبداعية الرائدة لاتأتى من غياب اعتزازنا وحبنا الصادق لتاريخنا وتراثنا . لأنه وفي الوقت الذى ينطلق فيه مبدعو دول أخرى من تواريخ ممزوجة بأساطير وخرافات بدائية ليخلقوا منها أعمالاً إبداعية تطاول الجبال الشم ؟ !! يكيل عدد من مبدعينا الضربات الموجعة لتاريخنا وتراثنا المشرق المليء بالمواقف الفريدة حتى أصبح الطعن في الشخصيات التاريخية والأحداث المشرقة ضمن ذلك التاريخ ، سلماً يرقاه كل طالب للصيت والشهرة ؟ ! . .

سابعاً : أنا كذلك مع الكاتب عندما دعا إلى الإفراج عن رواية (أولاد حارتنا) . لسبب واحد وهو أن مصادرنا وضعتها في مقام لا تستحقه ؛ وما يقال عن هذه الرواية ينسحب على كل كتاب داع إلى الجدل . إلا أن هذا لا يعنى أن تترك مثل تلك الكتب تصول وتجول دون أن يتصدى لها النقد ، إذ في ذلك قتل للموضوعية التى تنتهى عندما تبدأ مسيرة الرفض من أجل الرفض . كما أن في تصدى النقد لها ، دفعا من شأن ومهمة النقد ، وتنشيطا لحركته . ولنا العبرة في ما أحدثه صدور كتاب (الشعر الجاهل) من ردود فعل عملية أظهرت إلى حيز الوجود دراسات ومقالات جادة ، لا زالت نقول في اعتزاز « هكذا ينبغي أن نواجه الكتب القابلة للجدل » . .

وبعد ، حرى بنقدنا العربى أن يعمل بفحوى القولة القائلة : « خير خطة للدفاع هى الهجوم » لأنه حينما سيصبح يهلل لصدور مثل (أولاد حارتنا) و (آيات شيطانية) وغيرها

هذه الملاحظة تجدر الإشارة إلى أن موقف الله من فرعون لم يكن حياً في سواد عيون العبرانيين كما جاء ضمن الاستشهادات التى استشهد بها الكاتب من كتاب « العهد القديم » بل كان وكما ورد في العديد من الآيات القرآنية بسبب طغيان وتجبس وغطرسة ذلك الحاكم . يقول تعالى في سورة طه الآية (٢٢) « اذهب إلى فرعون إنه طغى » والآية نفسها وردت في سورة التازعات الآية (١٦) . ويقول الله كذلك في سورة الفجر الآيات (٩ - ١٠ - ١١) « وفرعون ذى الأوتاد الذين طفوا في البلاد فأكثروا فيها الفساد » . .

خامساً : « لا يقتل العمل الأدبى إلا المباشرة ، والفن لا يسمو إلا بالخلق والإبداع ، لا النقل الحرفى وإعادة تدوين ما سبق تدوينه » ملاحظة مهمة جداً ، وتطبق تمام الانطباق على رواية (أولاد حارتنا) إذ إن رموزها جاءت قريبة النال . فحتى على مستوى أسماء الشخصيات وخاصة الرئيسية منها ، يعرف القارئ العادى من هى الشخصية المعنية ، كما أن الأحداث كانت قريبة القرب كله من الأحداث التى أوردتها الكتب السماوية . على أى فقد صدق « طلعت رضوان » عندما قال : « يسهل على أى تلميذ من الإعدادى استحضار المرموز له » . . ومع هذا فإننا قد نجد مبرراً لهذا الضعف الفنى إذا وضعنا (أولاد حارتنا) في إطارها التاريخى ، إذ إنها رواية جاءت بعد قطيعة بين الكاتب ، والإبداع على مستوى الرواية . وهى قطيعة دامت سبع سنوات ؛ كما أنها جاءت لتدشن مرحلة الرمزية التى سبيلها فيها نجيب محفوظ البلاء الحسن ، ولهذا فلا ضير أن تأتى الباكورة فجأة . المهم فقد كان من الأولى أن تخضع للمناقشة والنقد لا المصادرة التى وضعتها في مقام لا تستحقه . .

سادساً : أنا مع الكاتب عندما تطلع إلى أعمال إبداعية تضاهى : (النهر الهادى) أو (جسر على نهر درينا) أو (المسبح يصب من جديد) أو (مائة عام من

من الإداعات التي أصبحت للأسف الشديد تثير الحفيظة ولا تثير نخوة الرد والإقناع الذي يحق الحق ، ويزهق الباطل . . وقتها كذلك ستنشط حركة الكتابة ، والترجمة ، وتعلو راية النقد ، وتتعدد الندوات والمحاضرات الجادة ،

ويصل فكرنا وإبداعنا إلى عقر دار الآخر . . وهذا ما نرغب فيه جميعا ، أما أن نطلق العنان للتشديد من أجل التشديد ، والمنصادرة في غياب الإقناع والإفحام فإننا بذلك نكون كمن يحجب الجمر بالتبن . .

الكاتب بالتبعية ، حملة شعواء ، انتهت بحظر نشرها في مصر في كتاب ، على الرغم من أن جريدة (الأهرام) نشرتها مسلسل على صفحاتها في نهاية الخمسينيات وبإثارة الشكوك حول عقيدة نجيب محفوظ ، وصلت في بعض الأحيان إلى اتهامه بالمروق عن الإسلام والاستهانة بالآديان الأخرى .

معروف كل هذا ومشهور ، لكن المعضلة تترك ما أحبط بالرواية منذ ولادتها ، وما يحاط بها إلى الآن ، إلى الدوافع التي حدثت بنجيب محفوظ إلى كتابتها ، وإلى الشكل الروائي الذي اختاره لها . وليس مألوفاً البحث عن دوافع الكاتب خاصة في العصر الحديث . إن تفكيك النص الأدبي وتجزئته جائز ومشروع ، والبحث في مدلولاته الفكرية والاجتماعية والنفسية والسياسية واللغوية قد يجد مسوغاً له عند بعض المدارس النقدية . لكن من النادر أن يطرح تساؤل حول النص الأدبي نفسه ، ولماذا أنتج أصلاً ؟ وهي معضلة نجد لها إجابات مبهمة في بعض مدارس النقد القديم ، التي تحدثت عن شرائط الإبداع وأسبابه حديثاً عاماً لا يخص عملاً دون آخر ، على حين تحمل اتجاهات النقد الحديث مثل هذه النوعية من الأسئلة لتنفذ إلى النص نفسه ، وتجرده من تاريخه وظروفه الخاصة . إن التساؤل في حالة (أولاد حارتنا) له ما يبرره ، فلم تكن أمام محفوظ حادثة يريد أن يشكل لها بناءً روائياً كحالة (اللص والكلاب) ، وإنما كانت أمامه قصة الخلق وتاريخ الآديان ، لقد أنشأ محفوظ اعتماداً على نصوص العهد القديم والجديد ، واستناداً على القرآن الكريم وسيرة النبي صلى الله عليه وسلم بناء روائياً موازياً لقصص آدم وموسى وعيسى ومحمد عليهم الصلاة والسلام ، اختار لهم الأسماء الروائية « آدم » ، « جبل » ، « رفاع » ، « قاسم » ثم أضاف من عنده في جزء الرواية الأخير « عرق » . فلماذا فعل ذلك ؟

إن روائياً متمكناً من أدواته ، مثل محفوظ ، لا يقدم على هذه المغامرة دون إدراك لما يفعل ، ودون أن تكون هناك أسئلة يحاول البحث عن إجابات لها من خلال التأمل في تاريخ الآديان . إن المعضلة في (أولاد حارتنا) أن قارئها المسلم أو المسيحي أو اليهودي سيطر دائماً في أثناء قراءته لما عاقد مقارنة بين ما قرأه في قصص الأنبياء وصراعهم مع قوى الشر ، وبين

أولاد حارتنا ومشكلة سوء الفهم

أحمد صبرة

كلية الآداب - الإسكندرية

(أولاد حارتنا) رواية معضلة ، ليس بين روايات نجيب محفوظ فقط ، وإنما بين الروايات العربية كلها منذ بداياتها الأولى وحتى الآن . إن المختلفين حول قيمتها الأدبية يقفون على طرفي تقيض . فحبيبات جائزة نوبل تشيد بها ، وتخصها مع ثلاثيته الشهيرة بتنويه خاص . وكاتب كبير مثل يحيى حقي يتنهي لو يبدع مثل هذا العمل الكبير ، وآخرون يرون فيها ذروة الإبداع الأدبي لنجيب محفوظ ، على الرغم من أنه نشرها عام ١٩٥٩ ، وأنه أخرج بعد هذا التاريخ عشرات الروايات . وفي المقابل فإن ناشر أعمال نجيب محفوظ الذي ينوه بمؤلفاته في آخر صفحة قد أسقطها من أعماله ، ربما لأسباب تتعلق بحظر نشرها ، وبعض الذين كتبوا عنها من النقد ، وهم قليل ، قد عدوها دون بقية أعماله ، وأنه كتب قبلها وبعدها أفضل من ذلك بكثير ، ثم إن رجال الدين في مصر قد شنوا عليها ، وعلى

أدهم مثلاً ضعيف مستكن في مواجهة الجبلاوى : « وقال أدهم لأمه قبيل ذهابه إلى إدارة الوقف : باركني يا أمي ، فها هذا العمل الذي عهد به إلى إلا امتحان شديد لي ولك ، فقالت الأم بضراعة : ليكن التوفيق ظلك يا بني ، أنت ولد طبيب والعقوى للطينين » (ص ١٧) ، « وسأله أبوه يوماً : كيف تجد العمل يا أدهم ؟ فقال أدهم بخشوع : ما دمت قد عهدت به إلى فهو أعظم ما في حياتي » (ص ١٧) ، « قال لأميمة عندما كانت تلح عليه في الاطلاع على شروط الجبلاوى العشرة « لا أود ما لا يود أبي » (ص ٤٢) ، بعد أن طرد من البيت قال لأميمة « الحسرة تقتلني ، ولولاك لتوهمت ما بي كابوساً ، هل يجفون قلبه إلى الأبد ؟ لن أنطاول عليه كإدريس ، هيهات . لست كإدريس في شيء فهل ألقى نفس العاملة » (ص ٥٣) .

إنها السمات نفسها التي يخرج بها المرء لدى قراءته قصة آدم عليه السلام ، لكن التصدي للفعل في (أولاد حارتنا) هو أدهم وليس آدم ، الواقف على خشبة المسرح ليس هو البطل بعينه وإنما شبيهه ، والصراع الذي دخل فيه هذا الشبيه ليس هو صراع البطل الأصلي وإن كان يماثله ، ثم إن قوانين إدارة هذا الصراع في يد محفوظ ، وليس الأمر كذلك في حالة الأصل . وإذن يستطيع محفوظ استناداً إلى تحكمه في إدارة الصراع الدرامي للموقف المماثل أن يوجه هذا الصراع حسب ما يريد ، ويختار من الأحداث الأصلية التي يريد مماثلتها ما يوافق تصوره الفكري ، وما يجيب به عن الأسئلة التي كانت في ذهنه وقت أن اختار هذا الشكل الروائي المفضل . في إطار هذا تظل للنص الأصلي خصوصيته الفكرية وقابليته للتفسير والتأويل ، وإن أتحيل هنا رواثياً أوروبياً يكتب رواية على نسق (أولاد حارتنا) . ماذا يمكن أن يفعل ؟

لجأ محفوظ إلى حيل روائية ليبني نصه الروائي الموازي للنص الأصلي ، أو ما تسميه مترجمة (أولاد حارتنا) إلى الألمانية ألعاب مراوغة Verwirr Spiel^(١٧) : مكان الرواية هو إحدى حارات القاهرة المجاورة للمقطم كما حدده المؤلف في الافتتاحية ، أما الزمان فراد أن يجعله مطلقاً حين حاول قطع صلة الحارة بما حولها ، فلا ترى هذه الصلات إلا قليلاً ، في

ما يعرض له محفوظ . فتقاط التماس بين البناء الروائي والأحداث التي تقع داخله لأولاد حارتنا وبين قصص الأنبياء كثيرة ، وقد أتى طلعت رضوان في مقاله عن الرواية^(١٨) على الكثير منها . وقد ترتب على ذلك أن كثيراً من أحداث الرواية متوقع والنهايات معروفة . لكننا من ناحية أخرى ، ندرك في الرواية مثلاً أننا أمام أدهم وليس آدم ، وقدرى وليس قابيل ، وهمام وليس هابيل ، وإدريس وليس إبليس ، وأن الصراع الذي يدور بين هذه الأطراف هو صراع رواثي أبدعه محفوظ ، وخطط له ، صراع متخيل لم يحدث في الواقع ، وأن ما حدث في الواقع لم يكن هكذا ، ولم يكن أيضاً بهذه الأسماء .

الموقف إذن ملتبس ومتشابك ، فالرواية حقاً من إبداع محفوظ ، لكن نصيب الآخر - التاريخ الديني منها واضح . وفي ظل هذا الالتباس والتشابك توهم بعض قرائها - ومنهم علماء الأزهر - أن محفوظ يُعرِّض بالاديان ويستعين بالأنبياء ، ويتشكك في قدرة الله ، إلى آخر عريضة الاتهام التي وجهوها له ، على حين أن واقع الرواية ليس فيه مما يدعون ، وأن علاقات الأطراف فيها ، والمنطق الداخلي الذي يربطهم معاً ، له استقلالته وتفردته عن الأصل المأخوذ عنه ، برغم أن الرواية - كما قلت سابقاً - تسير في خط مواز لقصص الأنبياء ، وأن أوجه المشابهة والتماثل بين أبطال الخطبين واضحة تماماً . إن اتجاهات الصراع داخل الرواية تسير في خط بعيد عن هذه الاتهامات ، ولو أراد محفوظ ما ظنه علماء الأزهر فيه لاختار شكلاً رواثياً مختلفاً ، أسلوب الرمز مثلاً ، وقد لجأ إلى هذا الأسلوب في بعض قصصه التي كتبها في فترة الستينيات .

شخصيات الرواية - إذن - ليست هي شخصيات الأنبياء ولا المعاصرين لهم كما هم في الواقع التاريخي ، وإنما هي شخصيات روائية مرتكزة على التاريخ الديني للأنبياء وتصور الناس عنهم ، فأدهم ليس آدم وإن حمل شيئاً من ملامحه ، وقاسم ليس هو النبي محمد صلى الله عليه وسلم . إنها شخصيات لها حياتها الداخلية الخاصة بها ، وقوانينها التابعة من طبيعة الأحداث التي تواجهها ، وهي في الوقت نفسه مشدودة إلى الأصل الذي أخذت منه ، ولذلك فإن بعض سماتها يمكن ردها إلى الواقع التاريخي وبعضها الآخر إلى الواقع الروائي .

قريباً في الوقت نفسه من سكن أخيه إدريس الذي طرد من البيت لمصيانته أبيه . يعيش إدريس بسطوته وقوته على أهالي الحارات الأخرى ، فيسرق منهم طعامهم ، ويقلب لهم عرباتهم ، ويسكر مجاناً في حاراتهم .

في قصص جبل ورفاعة وقاسم وعرفة يتوالى هيكل ثابت يدور بين أطرافه صراع عنيف ، يتكون هذا الهيكل من ناظر الوقف الذي له « قنات » يعمونه ، وهم يعيشون في رغد من العيش تحت ادعاءات حقوق الناظر التاريخية في هذا الوقف وملكيته الخالصة له ، ثم استخدامه القوة للبطش بمن نسول له نفسه التطاول عليه ، ومنازعة فيما يقتصبون . وعلى الطرف الآخر أهل الحارة الذين لم يرتفع مستوى معيشتهم عن مستوى معيشة الحيوانات من حولهم ، القذارة محيطة بهم من كل جانب ، القطن الشاردة التي تعبت بأكوام الزبالاة المنتشرة في كل مكان ، وكذلك الكلاب والفئران والقمل :

« كان البيت الكبير قد أغلق أبوابه على صاحبه ، وخدمه المقربين ، ومات أبناء الجبلاوى مبكرين ، فلم يبق من سلالة الذين أقاموا وماتوا في البيت الكبير إلا الأفندي ناظر الوقف في ذلك الوقت ، أما أهل الحارة عامة فمعهم البائع الجوال ، ومنهم صاحب الدكان أو القهوة ، وكثيرون يتسولون ، وثمة تجارة مشتركة يعمل فيها كل قادر هي تجارة المخدرات ، وبخاصة الحشيش والأفيون والمدافع ، وكان طابع حارتنا كحالتها اليوم . الزحام والضجيج . الأطفال الحفاة أشباه العرايا ، يلعبون في كل ركن ، ويملاؤن الجو بصراخهم ، والأرض بقاذوراتهم ، وتكتظ مداخل البيوت بالنساء ، هذه تخرط الملوخية ، وتلك تقشر البصل ، وثالثة توقد النار ، يتبادلن الأحاديث والنكات ، وعند الضرورة الشتائم والسباب ، والغناء والبكاء لا ينقطعان ، ودقة الزار تستأثر باهتمام خاص ، وعربات اليد في نشاط متواصل ، ومعارك باللسان أو بالأيدي تشب هنا وهناك ، وقطط تموء ، وكلاب تهو ، وليس بالنادر أن يتجمع قوم لقتل ثعبان أو عقرب ، أما الذباب فلا يضاهيه في الكثرة إلا القمل ، فهو يشارك الأكلين في

الخروج المتباعد لبعض أفراد الحارة إلى الحارات الأخرى ، وفي الإشارة إلى أن أهل الحارات الأخرى يحسدون هذه الحارة على ما بها من جاه ونعيم وسطوة ، وحين جعل نظام العلاقات والحكم داخل الحارة ينشأ تلقائياً من نفسه تبعاً لعوامل التطور الداخلة لهذه العلاقات ، فلا أثر لنظام الحكم الذي تتبعه هذه الحارة ، ولا ممثل للحاكم بها ، ولا شرطة . بيد أن إشارات متناثرة داخل الرواية ترجح أن زمنها لا يتجاوز مئتي عام على الأكثر ، إشارات إلى المحكمة (ص ١٢٢) ، وإلى الخنفية العمومية (ص ١٥٤) ، وإلى المحامى الشرعى (ص ٣٦٥) ، وإلى نادى التربية البدنية (ص ٣٦٦) . هذه الإشارات تمثل أنظمة اجتماعية تنتمي إلى العصر الحديث ، وبحسب هذا الترجيح ، فإن عرفة كان موجوداً في منتصف القرن العشرين ، لأن الراوى يقول في الافتتاحية إنه عاصر جزءاً من الأحداث التي كانت أيام عرفة ، ويكون قاسم أواخر القرن التاسع عشر ، ورفاعة أوائله ، أما جبل فتكون قصته قد حدثت في النصف الأول من القرن الثامن عشر ، وأدهم قبل ذلك ، لكن الإشارة إلى المحكمة والخنفية العمومية وقعت أيام جبل ، فهل عرفت مصر المحاكم والخنفيات العمومية في النصف الأول من القرن الثامن عشر ؟

اختصر محفوظ - إذن - الكون كله ليجمعه حارة ، والزمان كله ليجمعه مئتي عام . ثم جعل الجبلاوى صاحب البيت الكبير ، وأول من سكن الخلاء ، واستطاع أن يسيطر على البقاع المحيطة ببيته بنبوته وجبروته ، واستطاع أن ينشئ وقفاً ، أداره بنفسه أول الأمر ، ثم ترك أمر إدارته لأدهم بعد اعتزاله ، وحول الوقف وحق إدارته ، وكيفية الانبثاق به ، ومن هم المستفيدون منه ، تدور أحداث الرواية . في إطار هذه الحيل الروائية يكون مقبولاً أن يتزوج الجبلاوى ، وأن تكون له أكثر من زوجة ذات مستويات اجتماعية مختلفة ، ويكون آدم من أم سوداء وإدريس من أم بيضاء ، فيمهد بذلك للصراع المتوقع بينهما . ولأن أدهم بعد أن طرد من البيت الكبير في حاجة إلى العمل كى يعول أسرته ، فإنه يصنع عربة يبيع عليها البطاطا والخيار للحارات الأخرى . من الحيل الروائية أيضاً ألا يسكن أدهم في إحدى الحارات المحيطة بالبيت الكبير فيجعل له محفوظ قريباً من البيت الكبير في مسكن بناه بنفسه ،

الأطباق والشاربين في الأكواز ، يلهو في الأعين ، ويغنى في الأفواه كأنه صديق الجميع » (ص ١١٦) .

هذه الصورة نجدتها تتكرر بتفاصيلها عند كل حكاية ، وفي لحظة زمنية معينة ، حين يشتد الظلم بالناس ، يكلف الجبلاوى أحد أبناء الحارة الطيبين ، ليخلص الحارة من ظلم الفتناء والناظر ، وليعيد الوقف إلى أصحابه موزعاً إياه بالعدل . في حالة جبل ، فإن الجبلاوى طلب من جبل استخلاص حق أهله في الوقف :

« أنت يا جبل ممن يركن إليهم ، وآى ذلك أنك هجرت النعيم غضباً لأسرتك المظلومة ، وما أسرتك إلا أسرتي ، وهم لهم في وقفي حق يجب أن يأخذوه ، ولهم كرامة يجب أن تصان ، وحياة يجب أن تكون جميلة ، فسألت في فورة حماس أصوات الظلام : وكيف السبيل إلى ذلك ؟ فقال : بالقوة تهمزون البغى ، وتأخذون الحق ، وتحبون الحياة الطيبة ، فهتفت من أعماق قلبي : سنكون أقوياء ، فقال : وسيكون النصر حليفك » (ص ١٧٨) .

وفي حالة رفاعه فإنه طلب منه أن يعمل لأنه :

« ما أقبح أن يطالب شاب جده المعجوز بالعمل ، والابن الحبيب من يعمل ، فسألت : وما حيلتي حيال أولئك الفتناء أنا الضعيف ؟ فأجاب : الضعيف هو الغنى الذي لا يعرف سر قوته وأنا لا أحب الأغنياء » (ص ٢٤٨) .

وقد فسر رفاعه ذلك بأنه القدرة على تخليص الناس من عفاريتها ، أطماعها الدنيوية ، لتبلغ الحياة الصافية الفناء بدون الوقف . وفي حالة قاسم فقد أبلغه الجبلاوى عن طريق خادمه فتدبل « أن جميع أولاد الحارة أخفاده على السواء ، وأن الوقف ميراثهم على قدم المساواة ، وأن الفتناء شر يجب أن يذهب ، وأن الحارة يجب أن تصير امتداداً للبيت الكبير » (ص ٣٥٣) . أما عرفة فلم يكلفه أحد ، ولم يطلب منه

الجبلاوى شيئاً ، لقد فعل ما فعل مدفوعاً بعوامل انتقامية من الفتناء والحارة والناظر ، وتطورات الصراع الروائي داخل الجزء الخاص به تسير في خط مخالف لما كان عليه الصراع في أجزاء جبل ورفاعة وقاسم برغم أن أرضية الصراع واحدة .

ينسجم مع هذا ما نقرأه عن أبوة عبده وعم شافعى لرفاعة ، أو أن رفاعه لا يميل إلى مجالس الحشيش وإن زاد على نفسين هت ونام . هذا الوصف ليس تعريضاً بالمسيح عليه السلام ، وإنما مقتضيات السرد الروائي ، وطبيعة العلاقات بين أطراف الحارة تحتمل ذلك . وليس تشكيكاً في رفع الله سبحانه وتعالى للمسيح عليه السلام أن يجعله يقتل في نهاية الجزء الخاص به ، فقد تحايل على ذلك بأن جعل الجبلاوى يدفنه في بيته بعد أن أخذت جثته من مدفنها .

رسم محفوظ الشخصيات الرئيسية في الرواية مستلهاً شخصيات الأنبياء كما نقرأ عنها ، فأدهم ذو ملامح باهتة ، لكنه ضعيف ، مستكن ، لا يملك طموحاً ولا يجب العمل ، طموحه تحد في رغبته العودة إلى الحديقة التي طرد منها . وجبل قوى جبار عنيد ، وفي الوقت نفسه رحيم عادل عطوف على من ربه ، ورفاعة رقيق ضعيف محب للناس ، مهتم بإخراج العفاريات من أجساد أهل الحارة ، وقاسم جرىء مقدم عنيد ، حالم بالفتنة ، حكيم ، محب للنظافة .

هذه السمات الأساسية في شخصيات محفوظ هي أيضاً السمات التي يخرج بها كل قارئ للعهد القديم والجديد والقرآن الكريم عن الأنبياء آدم وموسى وعيسى وعهد عليهم الصلاة والسلام . لكن تشابه السمات لا يعنى التطابق أو التوحد ، فنظّل لكل شخصية استقلاليتها وبجمال حركتها ، وطبيعة العلاقات والصراعات التي دخلت فيها . وإذا كانت قضية العبودية لله وحده هي شاغل الأنبياء الرئيسى ، فإن حقوق أهل الحارة في الوقف هي شاغل أبطال محفوظ ، شاغل الأنبياء الوحداية أما أبطال محفوظ فإن شاغلهم هو العدل .

عرفة يمثل العلم الذى أسىء استخدامه ، واستغله الحكام لحمايتهم وتحقيق مآربهم ، العلم الذى ضل عن طريقه ،

حالة (أولاد حارتنا) واضحة ، فليس هناك غموض ولا لبس ، وتتبع الماثلة بين النص الديني والنص الأدبي عملية عقلية غير معقدة ، ويرغم ذلك تظل للنص الأدبي ملاحه الخاصة وطريقته المختلفة في البوح بأسراره .

المتأمل للرواية يلحظ بدءاً من جبل بناء ثابتاً ، يتكرر عبر الأبطال الأربعة جبل - رفاعه - قاسم - عرفة . يتكون هذا البناء من الناظر وفتوة الحارة ثم فتوات الأحياء في مواجهة أهل الحارة بأوضاعهم الاجتماعية التي سبق الحديث عنها . لا يكاد القارئ يميز الملامح الخاصة والشخصية المتفرقة للناظر أو للفتوات في أي من الأجزاء الأربعة ، كلهم يحملون القسمات ، وكلهم لهم السلوك نفسه ، وردود الأفعال نفسها تجاه ما يقع في الحارة . عندما طالب جبل بحقوق آل حمدان في الوقف صاح فيه الناظر : « اخرس يا محتال ، يا حشاش ، يا حارة حشاشين ، يا أولاد الكلب ، اخرج من بيتي أو إن عدت إلى هذيانك قضيت على نفسك وعلى أهلك بالذبح كالنجاج » (ص ١٨٦) . وعندما علم الناظر بما يفعله رفاعه في الحارة قال : « لعله مجنون ، كما كان جبل دجالاً ، ولكن هذه الحارة القذرة تحب المجانين والدجالين ، ماذا يريد آل جبل بعد ما نهبوا الوقف بلا حق » (ص ٢٧٤) . وعندما تحدث قاسم مع الناظر عن شروط الوقف الذي هو جد الجميع :

« هب الناظر واقفاً في غضب وهوى شعر منشته على وجه قاسم بأقصى قوته وصاح - جدنا - ليس فيكم من يعرف أباه ، ولكنكم تقولون بكل وقاحة جدنا ، يا للصوص ، يا جرابيع ، يا سفلة ، إنما تنمادى في وقاحتك استناداً إلى حماية هذا البيت لك ولزوجتك ، ولكن كلب البيت يفقد حمايته إذا عض يد المحسنين إليه » (ص ٣٧٩) .

في مواجهة هذا يقف أبطال الرواية ، يصارعون هذا النظام ، ويحاولون خلخلته ، وتقويضه ، كي يقيموا بدلاً منه نظاماً آخر يقوم على العدل والمساواة بين كل الناس . إن هذه هي القضية الرئيسية (في أولاد حارتنا) : قضية العدل بين الناس ، وكيفية تحقيقه : أن يأخذ كل إنسان حقه ، وأن ينعم

فتسبب دون أن يقصد في تعاسة الناس من حوله ، وفي زيادة بطش الحكام وطفغيانهم ، وتسبب في التشكيك في قدرة الله ، وفي وجوده جل شأنه .

ولأن موقف محفوظ انتقائي ، فقد أخذ من الأنبياء بعض سماتهم ، وأخذ من العلم أيضاً الصفات التي تخدم هيكل الرواية وأغراضها ، أما الجبالوى فهو الشخصية المعضلة في الرواية كلها . لقد حاول محفوظ أن يستلهم صفات الله سبحانه وتعالى ، فجعله مهيباً ، « وهم من إجلاله لا يكادون ينظرون نحوه إلا خلسة » (ص ١١) ، وهو يبدو بطوله وعرضه خلقاً فوق آدميين كأنما من كوكب هبط (ص ١١) جبار « وما يقلقهم إلا أنه جبار في البيت كما هو جبار في الخلاء ، وأنهم حياله لا شيء » (ص ١١) لا يقبل المناقشة ولا يعود عن أمر قرره ، وهذا يبدو من خلال حوار مع إدريس ، ومن خلال حوار رفض عودة إدريس إلى البيت مرة أخرى ، ومن خلال حوار مع همام ، وهو في الوقت نفسه رحيم ، يقول أدهم : « لا شيء يعدل شدة أبي إلا رحمته » (ص ٢٦) ، لكن الشخصية بها ثغرات سنعود إليها بعد قليل .

إن ما نلح عليه هنا هو أن التمثيل وليس الرمز هو المفتاح لنهم (أولاد حارتنا) . فشخصيات الرواية ليست رموزاً ، وإنما حالات تمثيلية ، فالرمز^(٣) من شروطه أن يكون ذا طاقة إيحائية كبيرة يضح خصوبة وحياة يحتاج إلى أن نتمعه ونتأني فيه ونأمله ، ثم إنه ثري في مضمونه ، متعدد المفاهيم ، مختلف التأويل ، فالنور مثلاً قد يرمز إلى الطهارة أو القداسة أو الفضيلة أو الأمل أو إلى ما شئت من التأويلات ، والظلام كذلك قد يرمز إلى الرذيلة أو الغيابة أو القبح أو الاستبداد أو غير ذلك^(٤) . أما التمثيل فهو محدود ، واضح ، على الرغم من أن عبد القاهر يقول إن المرء يحتاج في تحصيله إلى ضرب من التأويل ، والصرف عن الظاهر ، فهو عملية عقلية ، مثل قول الشاعر :

أوردتهم وصدور العيش مُسنفة .
والصبح بالكوكب الدرى منحور
فقد أشار إلى الفجر إشارة بعيدة طريقة بغير لفظه^(٥) .

بالسعادة . يتحقق كل ذلك عن طريق فرد ذى مواصفات خاصة ، إن محفوظ بيرزى (أولاد حارتنا) دور هذا الفرد فى صنع تاريخ أمته وفى رفع الظلم عنهم وتحقيق السعادة لهم ، فلن يثور الناس على الظلم الواقع عليهم إلا إذا وجدوا فرداً تتجمع فيه صفات الزعيم القائل المحقق لآمالهم وطموحهم فى الحياة السعيدة . لا شك أن الفترة التى كتب فيها محفوظ (أولاد حارتنا) تساعد على تأكيد هذه الفرضية فيها ، فقد كتبها محفوظ فى أثناء المد الثورى لثورة يوليو ، وبعد نجاح عبد الناصر بعد تأميم قناة السويس ، وبرز نجمه ، والأمال التى عقدت عليه لتغيير الوضع المتردى للجماهير العربية . يبدو أن مثال عبد الناصر كان فى ذهن نجيب محفوظ فى أثناء التخطيط لـ (أولاد حارتنا) ، وفى أثناء كتابتها .

ولكن ماذا عن الرواية نفسها بعيداً عن كل إحصاءاتها ، وما يثيره من مشكلات ؟ لقد كان أداء محفوظ اللغوى عالياً . فرغم الطول المفرط للرواية ، فإن الأسلوب ظل يحمل التوتر نفسه والتوجه منذ البداية حتى النهاية ، وإننى أظن أن أشد مناطق القوة فى الرواية هولغتها ، وهى فى حاجة إلى بحث مستقل . على حين يبدو البناء الدرامى متفاوتاً بين قصصها الخمس ، فعلى حين تبدو قصة جبل متماسكة ومنطقية ، فإن قصة أدهم تبدو مهلهلة ، وقصة رفاعة غير منطقية ، وقصة عرفة مليئة بالأغاز . أما قصة قاسم ، فإنها تسير فى الخط نفسه الذى سارت عليه قصة جبل مع بعض التفاصيل الإضافية نظراً لاختلاف طبيعة المهمة بين قاسم وجبل ، فقد طلب من جبل أن يستخلص حق أهله فقط فى الوقف ، أما قاسم فقد طلب منه استخلاص حق الحارة كلها فى الوقف ، لكن أحداث القصتين متشابهة إلى حد كبير .

لهلة قصة أدهم ، وعدم منطقية قصة رفاعة نتجتا عن ثغرات روائية كثيرة ، ربما كان أهمها شخصية الجبلاوى الذى يبدو نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية كلها . فالخلاف بين الجبلاوى وإدريس خلاف كبير ، لكنه ليس خطيراً ، وباب التوبة والاعتراف بالخطأ دائماً غير موصد ، خاصة إذا كان بين أب وابنه ، ثم لماذا يكون عمل أدهم فى إدارة الوقف أخطر نشاط إنسانى يزاول فى تلك البقعة الصحراوية ما بين المقطم

شرقاً والقاهرة القديمة غرباً ، وقد كان أخوة أدهم يكرهون إدارة الوقف ، وليس أحد منهم راضياً عنها ، ثم إن إدارة الوقف كانت تخص الجبلاوى قبل ذلك ، فهو عمل لم يستحدث وإنما انتقل من الجبلاوى إلى أدهم ، ثم ما هذا البيت الذى انقطعت كل صلته بالعالم ، فلا يرى داخل إليه ، أو غريب خارج منه . أين هى العلاقات الإنسانية الاجتماعية التى يفترض أن نحس بوجودها داخل الرواية ، وكيف يكون البيت منفرداً معزولاً قائماً بنفسه غير معتمد على غيره .

والجبلاوى لم ير فى مشهد إنسانى مع أهل بيته ، فهو إما معتكف فى حجرته ، أو ملقٍ أوامر لبعض من حوله . ولماذا يثور إدريس كل هذه الثورة العارمة بعد طرده من البيت ، ألا يمكن أن يبدأ من جديد فى بيت آخر مستقل . ومسألة الشروط العشرة التى لا يريد الجبلاوى إذاعتها على الناس حولها علامة استفهام كبرى ، فما القيمة الروائية لهذه الشروط العشرة ، وإى دور تؤديه ؟ ثم لماذا يحيطها محفوظ بكل هذا الغموض ، وموقف أدهم من احتقار العمل ليس له تبرير . يقول أدهم « العمل من أجل القوت لعنة اللعنات » إن الجبلاوى لم يحقق ما حققه إلا بالعمل ، فالعمل هو الذى بنى البيت وهو الذى أنشأ الحديقة ، وهو الذى جعل لأسرة الجبلاوى هذه المكانة . وعلى حين تحته أميمة على العمل حتى يصل إلى ما وصل إليه الجبلاوى ، فإنه يرفض ذلك متطعاً إلى العودة مرة أخرى إلى البيت وإلى الحديقة ، ثم كيف تلد أميمة قدرى وهام على مقربة من البيت الكبير ، ولا يعرف أهل البيت ذلك ، أو ربما يعرفون لكن لا يهتمون ، فالأخوان كبرا دون أن يدخلوا هذا البيت ، ودون أن يريا جدما ، ودون أن يعرفا عنه أى شىء ، أو يعرف هو عنها شيئاً .

إننا نجد ظل الجبلاوى فى القصة منذ بدايتها حتى نهايتها ، فهو يظل حياً فى قصة جبل ورفاعة وقاسم إلى أن يتسبب عرفة فى موته ، فكيف يتسنى لرجل أن يمتد به العمر فوق كل تصور ، ثم إن الرجل منقطع الصلة بالعالم الخارجى تماماً ، ليس هو فقط ، بل أيضاً من يعملون معه داخل المنزل ، ثم إن العلاقة بين الجبلاوى « صاحب الوقف » ، وناظر الوقف المشرف عليه علاقة عجيبية فكيف لا يلتقيان ، وكيف لا يحدث بينهما حساب

بظروفه الاجتماعية والاقتصادية، وعدم تقبل القارئ لمسألة العفاريات يهدم الأساس الذي بنيت عليه قصة رفاعه كلها .

هذه أمثلة من الثغرات الروائية في (أولاد حارتنا) ، وهي ثغرات أفقدت الرواية تماسكها الداخلي ، وجعلتها تحتل مكانة أقل من أعمال محفوظ التي كتبها في فترة الستينيات . فعلى الرغم من إشادة جائزة نوبل ، واعتزاز محفوظ بها ، فإن مكانها ليس الأول بين أعماله ، وربما لا تحتل مكانة متقدمة ، لكنها مع ذلك تعد مثلاً جيداً لسوء الفهم الذي تترتب عليه نتائج خطيرة .

مما يحدث بين صاحب عمل وأجراء عنده ، وكيف لا يختار صاحب الوقف من يثق فيهم فلا يفسدونه ولا يسرقونه ، وهو ما يزال حياً .

أما موضوع العفاريات الذي بنيت عليه قصة رفاعه ، فلا يستطيع قارئ حديث أن يتقبله . إننا نستطيع فهمها على مستوى التمثيل أو الرمز ، أما في إطارها الروائي فهي غير مقبولة . إن أسباب الشر والطمع في الإنسان ليست نتيجة عفاريات تركبه ، وإنما أسبابه غائرة في النفس البشرية موصولة

الهوامش

- ١ - فصول : المجلد الحادي عشر / العدد الأول / ربيع ١٩٩٢ . عن الأدب والحرية .
- ٢ - انظر : Die Kinder unseres Viertels : Nagib Machfus Von Doris Kilias Unionsverlag Zürich 1990 .
- ٣ - الرمز والرمزية في الأدب العربي : د . محمد فتوح أحمد .
- ٤ - من زاوية فلسفية : د . زكي نجيب محمود .
- ٥ - علم البيان : د . بدوي طبانة .

إصدارات عربية حديثة



بن مراد ، وحلمى خليل ، والطبيب
البكوش ، وشوقي ضيف ، وهادي نهر ،
ومحمد سويسى ، وعبد القادر المهيرى ،
وعبد الستار جعبر ، ومحمد القاضى .

دارت الندوة حول محاور ثلاثة هي :
أصول المعجم العربى التاريخى ، ومواد
المعجم العربى التاريخى ، والإشكاليات
المنهجية فى وضع المعجم . وقد نالت
قضية المصطلح وقضية الفصاحة
والعاميات اهتماماً بارزاً فى كثير من
الدراسات التى قدمت فى هذه الندوة
الثرية . كما أضاءت الدراسات الوصفية
والمقارنة للمعاجم العربية القديمة مثل
لسان العرب وتاج العروس ومختار
الصالح وغيرها بعداً مهماً من أبعاد
القضية المثارة ، فحددت تاريخ الكلمة
العربية وتطورها فى الدرس اللغوى
ورصدت التقنيات المستخدمة فى إحصاء
الجذور اللغوية والعلاقات بين الحروف
التي تتركب منها تلك الجذور . وكان
« الحاسوب » من أبرز الأدوات التى
ساعدت الباحثين فى الوصول إلى نتائج
قيمة . ويعد الجهد المتكامل الذى بذله

— شغلت وقائع ندوة « المعجم العربى
التاريخى : قضايا ووسائل إنجازه »
العديد من الخامس والسادس من مجلة
المعجمية التى تصدر عن جمعية
المعجمية العربية بتونس . وقد مرّ— فيما
يقول محمد رشاد الحمزاوى رئيس
الجمعية — أربعة عشر قرناً على الثقافة
العربية الإسلامية دون أن يكون لها معجم
تاريخى يؤرخ لكلامها ، ويبينها
وأصولها ، وبالأحرى لخطابها بأنواعه .

ولما كان المعجم التاريخى العربى مسئولية
علمية وثقافية وحضارية أن الأوان للعناية
بها تنظيراً وتطبيقاً ، فقد انعقدت هذه
الندوة بتونس سنة ١٩٨٩ لتعنى بإنجاز
تلك الحلقة المفقودة فى ثقافتنا . أسهم فى
هذه الندوة الباحثون : محمد رشاد
الحمزاوى ، ودانيال ريج ، وأحمد
العايد ، وفرحات الدريسي ، ومنجية
منسية ، وعلى توفيق الحمد ، وعلى حلمى
موسى ، وعبد المنعم عبد الله محمد ،
وإبراهيم السامرائى ، وعبد العلى
الودغيري ، وفيديركو كورنيطى ، ومحمد
العروسى ، وأحمد محمد قُدُور ، وإبراهيم

التجريبي ، والفكر الماركسي في بعض مناحيه . وتدل وفرة المصادر وتنوعها على مدى التباين والتفاوت والتعدد في حقول هذه النظرية بحيث لا يتمثل الجامع المشترك لروادها في شيء سوى الاهتمام بالنص الأدبي من جانب ، ومقارنته من جانب آخر فيما يقول « الرود إيش » .

فريق من علماء اللغة والرياضيات والتاريخ والفلسفة والاجتماع في مناقشة قضايا المعجم العربي التاريخي ومشكلاته احتفالاً حضارياً رائعاً بالثقافة العربية عبر العصور، وتأسيساً لمفهومها ووظيفتها في آن .

— ويكرس العدد الأخير من مجلة دراسات التي تصدر في المغرب نفسه لدراسة « جمالية التلقي » . وهو موضوع جد خطير وغير مطروق بعد بما يكفي . شارك في العدد بالترجمة والتنظير والتطبيق الباحثون : محمد برادة ، محمد العمري ، وعبد العزيز طليمات ، ومحمد مفتاح ، وحيد الحمداي ، ومحمد أنقار ، ومحمد مشبال وآخرون .

يكتب محمد مفتاح عن دور المعرفة الخلفية في الإبداع والتحليل . ويكتب حميد لحداني عن مستويات التلقي في القصة القصيرة . وعن الصورة الروائية والتلقي يكتب محمد أنقار . أما التلقي في التراث البلاغي العربي فيتناوله محمد مشبال من خلال دراسة عن الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني . ويضم العدد - إضافة إلى ذلك - شهادات وتأملات لمجموعة من المبدعين والكتاب هم : هاديا سعيد ، وسلوى بكر ، وعطيات الأبنودي ، ورويدا الجراح .

ويمكن حصر مصادر نظرية التلقي كما جاء ضمن التقديم لهذا العدد في : التأويلية ، والظاهرية ، والأرسطية والكانطية والتحليل النفسي ، والذاتية المثالية التي قال بها « باركلي » ، والمنهج

— وتتجاوب مع صدى (دراسات) في عددها الأخير دراسة مهمة بمجلة آفاق التي تصدر عن اتحاد كتاب المغرب . وأعني بها دراسة عبد اللطيف البازي (صورة المتلقي في القصيدة المغربية الحديثة) . وإضافة إلى هذه الدراسة تحتوى مجلة (آفاق) (فبراير ١٩٩٢) دراسات في الشعر والقصة للمهدي أخريف ، ومحمد الزاهيري ، والمصطفى اجماهرى . كما يحتوى هذا العدد ملفاً متميزاً عن : عبد الكريم غلاب/سيرة الكتابة الروائية والقصصية . ويتوزع الإبداع، فيما بعد ذلك ، قصائد : محمد الميمون ، وإدريس الملياني ، والزهرة المنصوري ، وصلاح بوسريف ، وحسن نجى ، وأحمد جاريد ، وقصص : محمد زفزاف ، ومحمد الميرادي ، وإدريس الخوري ، ومحمد بهجاجي ، وعبد المجيد الهواس . وبالعديد لمجموعة من القراءات الأخرى ، و(ذاكرة) : الباب الذي يتناول « أفوقاي » كاتباً ، وهو أحمد بن القاسم الحجري الأندلسي مؤلف كتاب (ناصر الدين على القوم الكافرين) .

وه « أفوقاي » موريسكي تعلم العربية سراً في بلد حوربت فيه العربية وكل تصرف يفهم منه أنه عربي . والنص المطروح لأفوقاي مزيج من عربية وعامية ومن صيغ مترجمة . ويرى محمد الميرادي أن أفوقاي كاتب مجايل لاهتماماتنا ، أنتج نصوصاً



الثقافة المغربية



سردية قابلة لتشكيل « ذاكرة » مستقبل الكتابة عندنا .

— وتنوع محور الدراسات والمقالات في مجلة الثقافة المغربية حيث نقرأ لمحمد سيلا عن « الأيديولوجيا والاعتقاد »، ونقرأ لمحمد نور الدين أفاية عن « العقل النقدي وافتتاح التخيل »، ونقرأ لمحمد علوط عن « الأدب والسباق »، ونقرأ لعبد الله بن عتو عن « مظاهر الوحدة في بعض الكتابات المغاربية » . وفي باب بعنوان (من ذاكرة الثقافة المغربية) نقرأ نصاً من نصوص الأربعينيات للشيخ محمد بن محمد بن الحاج السلمي عن التجديد بوصفه سنة الطبيعة والعقل معاً حيث يقول « . . وكل شيء يحيط بنا نحن مفتقرون فيه ولا مربة إلى القلب والإبدال والإصلاح والتغير . ولا غربة في ذلك إذ كل شيء في الإنسان نحن مؤمنون بتطوره وخصوصاً نفسيته الأخلاقية ، فقد ذكر أرسطو طاليس في كتابه الأخلاق والمقولات أن الإنسان يكون شريراً فينتقل تدريجياً بالتدريب وتكرار المواعظ والأخذ بالسياسة إلى الخير ، قال والإنسان مطبوع على الفضيلة وشرف النفس وكمال الأخلاق وليس كل ما فيه من عوج إلا أثر للتربية ، نشأ عنها وتكون من فسادها ».

— واحتوى الكتاب النقدي الدوري علامات الصادر عن الناذي الأدبي الثقافي بجدة (الجزء الثالث — المجلد الأول) ثمان دراسات للباحثين : حمادي صمود ، ومحمد عبد المطلب ، ومحمد سليمان القويقل ، ومحمد بن مريسي الحارثي ، وسعيد مصلح السريحي ، وعبد رب النبي اصطيف ، وعبد الفتاح أبو مدين ، وسعد مصلوح . يقدم حمادي

صمود تعليقاً على ترجمة مندر عياشي كتاب (مفهوم الأدب) لتزفيتان تودوروف ، فيذكر بالشروط الأساسية المعزوفة للترجمة ثم يشير إلى الفصول الثلاثة التي نشرت ضمن الكتب الأخرى لتودوروف ، وجاء هذا الكتاب فضماً بين دفتيه . والناقد لا يلوم المترجم بقدر ما يوميء إلى وضع لابد من مجاوزته ، وظاهرة في الترجمة ينبغي الانتباه إلى خطرها . ثم يتحدث الناقد عن الأمانة في أداء المعنى فيورد النص الفرنسي وترجمة « مندر عياشي » مذيبة بملحوظاته عليها .

ويكتب محمد عبد المطلب عن « التناص عند عبد القاهر الجرجاني » مشيراً إلى أن الدرس العربي القديم قد تنبه إلى ظاهرة تداخل النصوص ، وخاصة في الخطاب الشعري . ويعدد الباحث المصطلحات التي عبرت عن صور التداخل في أدق مظاهرها مثل : الاقتباس والتضمين والاستمداد وغيرها . ثم يربط الباحث بين ظاهرة (التداخل) كما تناوها الجرجاني وبين نظريته في النظم خالصاً إلى أن أدق ظواهر التناص لدى الجرجاني هي الأدوات التي تتحرك في نطاق (المعاني الشوان) مثل التشبيه والاستعارة والكناية .

ويقوم محمد سليمان القويقل بترجمة مقال « ادجار آلن بو » (مراجعة لقصص بحكية مرتين) بوصفها أساساً لمعظم الدراسات والطروحات النقدية حول القصة القصيرة التي كتبت منذ ذلك الحين . وتدور فكرة المقال حول : وحدة الانطباع أو التأثير التي تحكم مراحل الخلق الفني ومرحلة تلقيه . ويقصد « بو » إلى أن القصة تتسم بلدانها ومروية لا تنوهران

في بقية الأجناس الأدبية بشروط ألا يفضى .
ذلك إلى تراخي الشكل أو ثقلته .

ويختار محمد بن مريسي الحارثي مصطلح (الفحولة) في النقد العربي ليدرسه دراسة تاريخية وتحليلية واقية من خلال « ابن سلام » و « الأصمعي » و « ابن العلاء » مع التركيز على جهد الأصمعي الذي اشترط في الشاعر الفحل صفات الجودة ، والكثرة ، والسبق ، والابتكار ، والحظوة ، وإعادة النظر ، وتعدد الفنون والأغراض .

وعن الصفحات المجهولة من أيام طه حسين في الحجاز يكتب عبد الفتاح أبو مدين واحدة من أمتع الوثائق الأدبية التي تتضمن ثلاث قصائد لمحمد حسن عواد والشيخ الشعراوي وحسن نصيف في مدح العميد . ويعلق سعد مصلوح أخيراً على دراسة ناصر سعد الرشيد عن أمية بن الصلت وعاطفة الأبوة تعليقاً نقدياً تحت عنوان « دون اللوم وفوق العتاب » فيسوق عدداً من الملاحظات الذكية التي تكشف عن بعض مثالب الدراسة بدءاً من العنوان ونهاية بالمنهج والإجراء .

— في مجلة (الأربعائسون) التي تصدرها مجموعة من أدباء الشعر : حميدة عبد الله ، وعبد العظيم ناجي ، ومهاب نصر ، وناصر فرغلي ، وعلى عوض الله كزار ، نقرأ ملفاً كاملاً عن الكاتب الفنان بدر الديب ، مكوناً من دراستين لإدوار الخراط وصبري حافظ وشهادة لبدر الديب ومختارات من كتبه الثلاثة : (كتاب حرف الـ « ح ») ، و (السين والظلم) و (تلال من غروب) . كما نقرأ أشعاراً لصالح فائق وزكريا محمد ومهاب نصر وعلاء خالد وحميدة عبد الله ونوري الجراح وأحمد ناصر .

ويترجم لنا ناصر فرغلي أربع قصائد للشاعر الإنجليزي هارولد بنتر الذي عُرف بوصفه كاتباً مسرحياً جليلاً ، وكان الشعر - فيما يقول ناصر فرغلي - يقع في أكثر الزوايا خفاءً من شخصيته . وتحتوي المقدمة الموجزة التي كتبها المترجم معلومات مهمة عن بنتر مسرحياً وشاعراً وإنساناً ذا موقف محدد من عصره ، وتلقى مزيداً من الضوء على أسلوبه ورؤيته .
وفي هذا العدد نقرأ كذلك قصصاً قصيرة لمحمد حافظ رجب وخيري شلبي

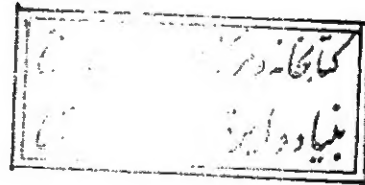
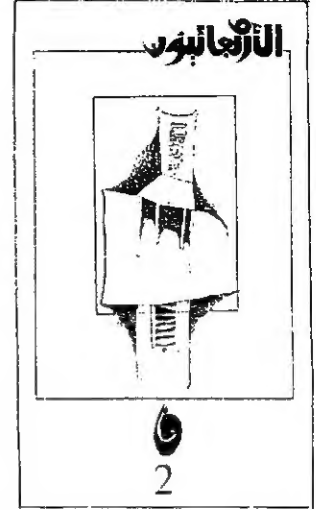
ويكتب سعيد البريجي عن « الشعر وبلوغ الغاية » مستنداً قول قدامة بن جعفر : « إن مهمة الشعر هي البلوغ بالأشياء إلى غاياتها واستقصاء ما يمكن أن تنتهي إليه من آفاق » . وقيم الباحث جدلاً بين الثقافة والطبيعة في التعامل مع الشعر واللغة لكي يحلل ظواهر الغلو والمبالغة والإحالة والخروج عن القصد وغيرها مما يسم الخطاب الشعري بالجدّة والحداثة .

وفي مقاله (المبدع بين النقد والأدب) يتأمل عبد رب النبي اصطيف ظاهرة الأديب - الناقد ، ويحللها على أساس من كون مكونات النقد الأدبي والأدب واحدة بسبب الأداة المشتركة بينهما وهي اللغة . ويرى الباحث أن أهم الممارسات النقدية الصريحة للكتاب أثناء إنشائهم للنصوص تتلخص في : الحذف والإضافة ، والتصحيح والتنقيح ، وإعادة الكتابة . ويعد الباحث المقالات والرسائل وكتابة السيرة والمقابلات استفادة لطاقة نقدية لدى الأديب مما يعد دليلاً على اجتماع العنصرين في الممارسة الإبداعية .

السوداء) التي صدر منها عدة واحد . هذه الإضافة تتعلق بالثقافة التي تؤسس لنفسها خارج المجالات الرسمية التي تصدرها المؤسسات الثقافية . وإذا كانت هذه الإضافة تؤكد ضرورة الاختلاف ، وأهمية التنوع ، وحنمية التأسيس الذاتي ، وخلق المنابر الخاصة ، لكل مجموعة أدبية ، بعيدا عن سطوة المؤسسات الرسمية ، وما تتبناه من تيارات سائدة أو مهيمنة ، فإن هذه الإضافة لأبد من الاحتفاء بها ، وتقديرها . ولذلك فإننا نسعد بصدور هذه المجالات ونسعدو إلى دعم وجودها ، والعمل على انطلاقتها . ففى هذا الوجود والانطلاق تأكيداً لديمقراطية الثقافة وتأكيداً لمعنى الحرية التي لا يمكن أن يوجد « إبداع » دونها .

وجيل حتمل . ثم نخلص في الختام إلى دراسة لافتة للشاعر والباحث العراقي شاكر لعبى بعنوان : (بنية النص الشعري بحث في النواة) . والدراسة - فيما يقول لعبى - تطرح أسئلة بريئة ، إذا كانت ثمة أسئلة بريئة ، من قبيل : ما الذى يجعل نصوصاً شعرية قديمة تمتلك جدة وطلاوة في عيوننا نحن المعاصرين ؟ وما الذى يجعل نصوصاً شعرية حديثة تحتفظ بشعريتها ؟ وما علة استمرار الشعري في التاريخ ؟ .

والواقع أن مجلة (الأربعائون) تضيف إلى الصوت المتميز الذى قدمته قبلها مجلة (الكتابة الأخرى) التي صدر منها عددان إلى الآن وقبلها مجلة (الكتابة





لقلقة

مجلة الفكر والفن المعاصر

● اقرأ في عدد أغسطس

● مواجهات مع الفكر الأمريكى فوكوباما بأقلام مجموعة من المفكرين

● حرية الرأى بين الإسلام والمسلمين أحمد صبحى منصور

● غياب مدارس مؤثرة فى النقد الأدبى محمى الدين محمد

● يوسف إدريس فرفور خارج السور غالى شكرى

● الكتابة قصيدة جديدة للأبنودى

● مع الأبواب الثابتة : قصة ، شعر ، البانوراما رئيس التحرير

غالى شكرى

٧٧١١٢



- مذكرات سعد زغلول
- (الجزء الخامس)
- تحقيق : د. عبد العظيم رمضان



- مصر القديمة (الجزء الثانى)
- في مدينة مصر وثقافتها
- في الدولة القديمة والعهد الإهناسى
- سليم حسن



- دراسات أدبية
- الأسس النفسية للإبداع الأدبى
- في القصة القصيرة خاصة
- تأليف : د. شاكـر عبد الحميد



- الأعمال الكاملة لصبرى موسى
- (الجزء رقم ٤)
- حكايات صبرى موسى

● الأخلاق والسياسة
مراجعات فاضل بن علي
في الفكر الإسلامى
والليبرالى والماركسى

- تأليف : د. محمد مدوح العربى



- إشرافات أدبية (١٠٤)
- أحزان البطريق
- قصص قصيرة
- تأليف مجدى البدر



تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب

٦١١٧٧

تاريخ ٢٧/٣/٨٩